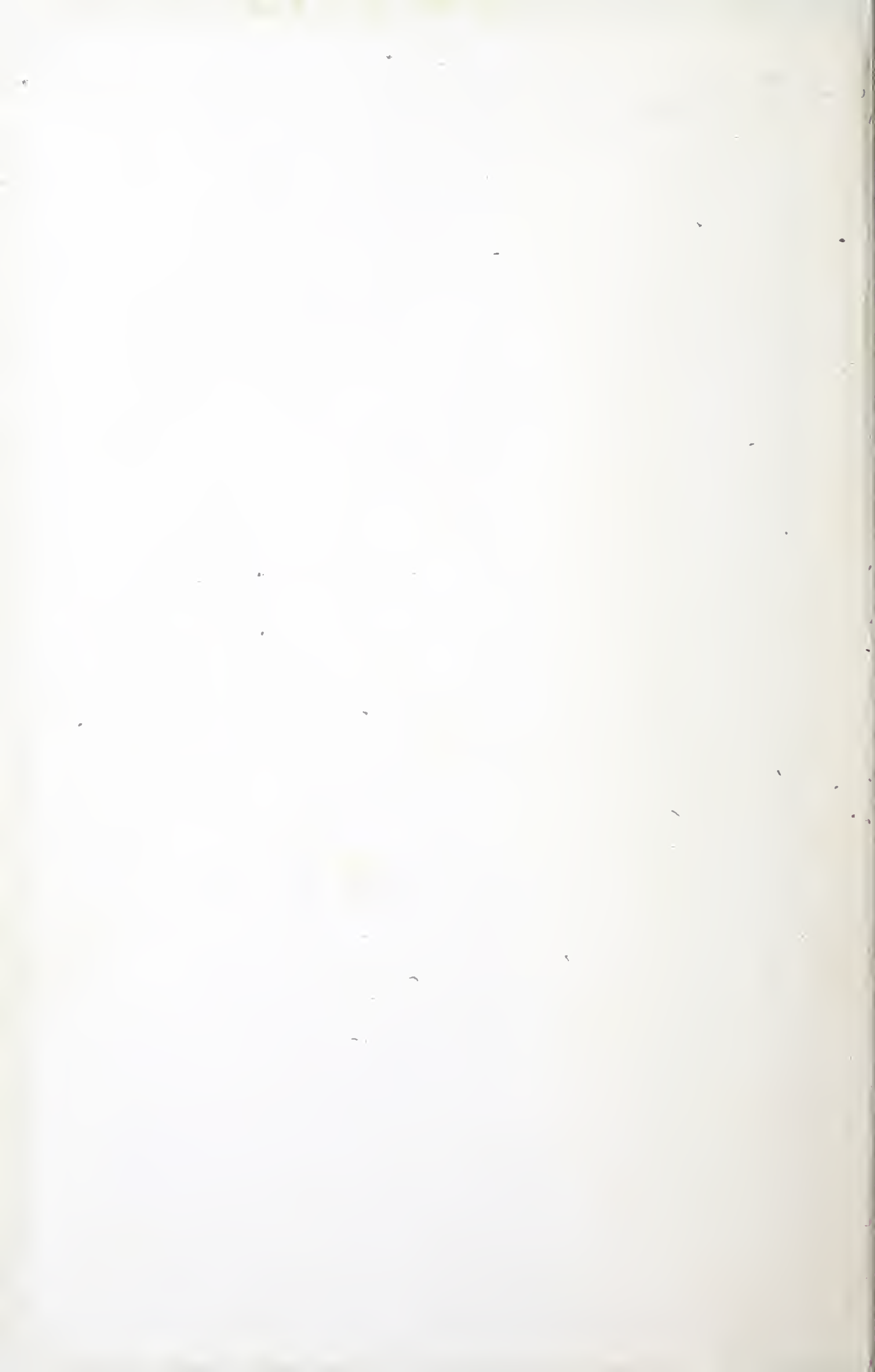




2 vols. $2.25

Theodor Enderle.
Tübingen 1899.

Christliche Ikonographie.





Edessenum oder Abgarbild. (S. 79.)

Christliche Ikonographie.

Ein Handbuch zum Verständniß der christlichen Kunst.

Von

Heinrich Detzel.

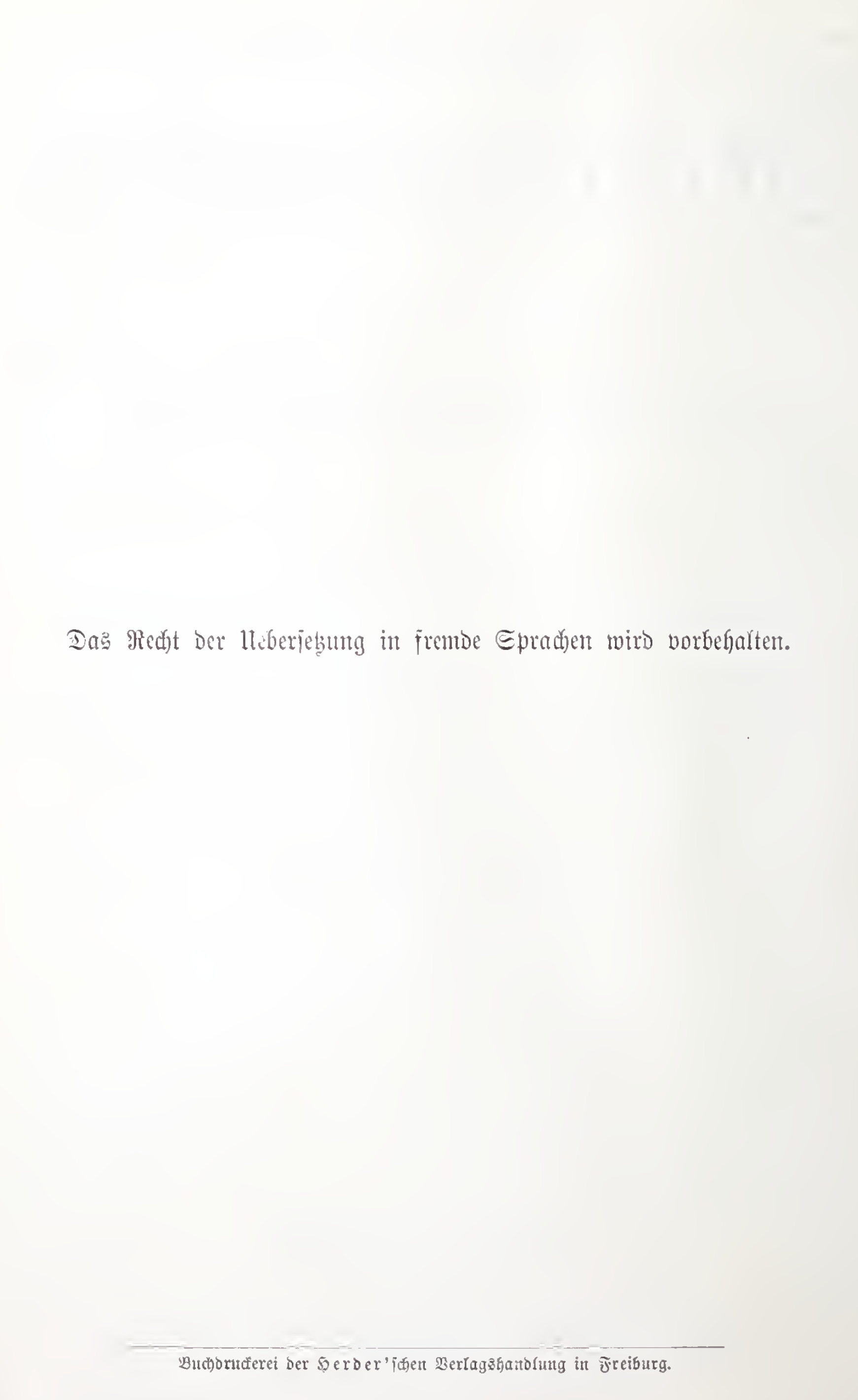
Erster Band:

Die bildlichen Darstellungen Gottes, der allerseligsten Jungfrau und Gottesmutter Maria, der guten und bösen Geister und der göttlichen Geheimnisse.

Anhang: Die Weltschöpfung. — Die Sibyllen. — Die apokalyptischen Gestalten. — Judas Iskariot.

Mit 220 Abbildungen.

Freiburg im Breisgau.
Herder'sche Verlagshandlung.
1894.
Zweigniederlassungen in Straßburg, München und St. Louis, Mo.
Wien I, Wollzeile 33: B. Herder, Verlag.



Buchdruckerei der Herder'schen Verlagshandlung in Freiburg.

Vorwort.

Wir bieten mit dem vorliegenden Buche dem kunsttreibenden und kunstliebenden Publikum den neuen Versuch einer „Christlichen Ikonographie“ dar. Die Werke der christlichen Ikonographie, soweit sie der deutschen Literatur angehören, haben es gewöhnlich nur mit den Heiligenbildern und deren Attributen zu thun, sei es, daß sie ein alphabetisches Verzeichniß dieser Attribute geben und die betreffenden Heiligen, denen sie zukommen, aufführen, sei es, daß sie die Namen der Heiligen voranstellen und dann die Attribute nennen, um so dem Künstler, der den Heiligen darstellen will, eine Richtschnur zu geben. So haben Radowitz (Ikonographie der Heiligen. Berlin 1834; in vermehrter Auflage in des Verfassers Gesammelten Schriften I, 1—281. Berlin 1852) und Helmsdörfer (Christliche Kunstsymbolik und Ikonographie. Frankfurt a. M. 1839) ihre Arbeiten nach Art der Wörterbücher alphabetisch zum Nachschlagen eingerichtet; auch Dr. H. Alt (Die Heiligenbilder oder die bildende Kunst und die theologische Wissenschaft. Berlin 1845) gibt, nachdem er zuerst die symbolischen Zeichen und die alt- und neutestamentlichen Bilder nur kurz aufgeführt hat, die Attribute der Heiligen, worauf dann einzelne Heilige, denen diese Attribute zukommen, kurz nach ihrem Leben gezeichnet werden. Weiter geht J. Hack (Der christliche Bilderkreis, enthaltend eine Beschreibung und Erklärung der heiligen Bilder. Schaffhausen 1856), der den ganzen christlichen Bildercyklus bespricht und namentlich das ganze Leben, Leiden und Sterben wie die Verrherlichung des Erlösers, auch die parabolischen und symbolischen Bilder aufführt, im zweiten Theil aber bloß „Heilige, welche gemeinschaftlich vorgestellt werden“, behandelt. Infolge davon, daß Hack so viele Ereignisse aus der Heiligen Schrift aufnahm, konnte er natürlich selbst den wichtigsten und am öftesten dargestellten Geheimnissen nur kurze Besprechungen widmen, abgesehen davon, daß dieses nach dem damaligen Stande der Kunstwissenschaft in nur ganz ungenügender Weise geschehen konnte. Eine „Ikonographie Gottes und der Heiligen“ haben wir aus neuerer Zeit (Leipzig 1874) von J. E. Wessely; doch auch dieses Werk gibt in seiner Hauptsache ebenfalls nur ein alphabetisches Verzeichniß der Heiligen mit den

Attributen nebst Anführung einiger Hauptthatsachen aus dem Leben derselben, mit Angabe je der betreffenden Gemälde, Kupferstiche u. s. w., welchen Angaben wir vielfach gefolgt sind. Von der „Ikonographie Gottes“ aber führt es nur verschiedene Darstellungen der Trinität und der drei göttlichen Personen auf, ohne auf den Entwicklungsgang einzugehen, den diese Darstellungen im Verlaufe der Zeit genommen haben, wie denn auch schon vor ihm Kreuser (Bildnerbuch. Paderborn 1863) in ähnlicher Weise verfahren ist.

In neuester Zeit scheint die akatholische Literatur sich in ganz eigenthümlicher Weise unseres Gegenstandes bemächtigen zu wollen. Dr. Portig, der seit Jahren sich mit ästhetischen und kunstwissenschaftlichen Fragen beschäftigt und bereits 1879 eine zweibändige Studie über „Religion und Kunst“ (Iserlohn, Bädeker) veröffentlichte, hat in einem Schriftchen „Zur Geschichte des Gottesideals in der bildenden Kunst“ (Hamburg, Richter) einzelne ikonographische Abhandlungen gegeben. Welchen Geist das Schriftchen zeigt, sieht man schon daraus, daß die heidnische Götterwelt in unmittelbarer Verbindung mit der höchsten Aufgabe der christlichen Kunst, der Darstellung der Trinität und der einzelnen göttlichen Personen, behandelt wird; auch zeugt es von schiefer, unsachlicher Auffassung, „die Krönung Marias“ in die Reihe der Gottesbilder einzufügen und solchen Darstellungen gar „eine Aufnahme in die Trinität“ zu unterlegen. Allein abgesehen von all dem und anderem, ist schon die ganze Anlage einer solchen Ikonographie, wie Portig sie andeutet, eine verfehlte, wenn eine Sonderung der Darstellungen nach Materialunterschied wie hier eingehalten wird. Die ganz unnöthige Unterscheidung in Plastik, Malerei, Tafelmalerei u. s. w. müßte den Zusammenhang gewaltsam zerreißen, den Stoff zerstückeln und jede organische Gestaltung desselben verhindern. Es müßte, wie wir bei Portig in der That sehen, jeder Ueberblick über ein Thema und dessen Wandlungen in einer bestimmten Zeit verwischt werden; was als nebensächlich angeführt werden kann, würde hier zur Hauptsache, und wir bekämen, wie es die „Geschichte des Gottesideals“ hinlänglich zeigt, weiter nicht viel mehr als eine trockene Aufzählung von Kunstgegenständen und ihren Meistern und Standorten.

Wir fassen den Zweck einer christlichen Ikonographie anders auf. Sie soll eine Art Kunstgeschichte geben, aber eine von den sonstigen Werken dieses Namens abweichende. Das Eintheilungsprincip derselben soll nicht von den verschiedenen Schulen und Meistern hergenommen werden, sondern die Themate und Objecte, welche die christliche Kunst behandelt, sollen es sein, von welchen wir ausgehen; die Thatsachen und heiligen Geheimnisse, welche die christlich bildende Kunst darstellt, nicht die verschiedenen Kunstschulen und deren Meister, sollen in ihrer Darstellungsart auf-

geführt und erklärt werden. Der Entwicklungsgang dieser Themate, angefangen von der altchristlichen Kunst und ihren Wandlungen im Laufe der Jahrhunderte, wird den Ausgangspunkt unserer Abhandlungen geben. Der Prüfstein, an dem wir bei den einzelnen Thematen die hervorragenden und für eine Epoche maßgebenden Werke der christlichen Kunst betrachten, wird die kirchliche Kunsttradition sein, wie sie sich durch alle Jahrhunderte hindurchgezogen hat, und wir wollen das Gute und Beste aus den verschiedenen Zeiten als Resultat dieser Betrachtungen herausstellen als Norm für die heutige religiöse Kunst. Es will damit unser Werk auch einem praktischen Bedürfnisse entgegenkommen, indem es dem ausübenden christlichen Künstler durch Befragen der Tradition in seinem erhabenen, heiligen Berufe Halt und Sicherheit geben, ihn in unserer Zeit des Materialismus vor dem Versinken in dessen Abgrund und auch vor dem Verirren in ästhetische Phantasterei und subjective Schwärmerei bewahren soll. Ein Künstler, der sich nicht in Contact hält mit der kirchlichen Kunstüberlieferung, wird auf dem Gebiete religiöser Darstellung nie etwas wahrhaft Großes, wohl aber viel Verfehltes leisten. Schritt für Schritt sollte daher die Tradition befragt werden, keine Composition sollte man zu entwerfen wagen, ohne zu wissen, wie die betreffende Scene bisher, namentlich in den klassischen Jahrhunderten christlicher Kunst, gedacht, aufgefaßt und arrangirt wurde, und welcher Canon sich allmählich in deren Darstellung gebildet hat. Wie manchem Künstler würden durch diese Untersuchungen die nöthigen Ideen zugeleitet werden, vor wie vielen leeren oder gar anstößigen Darstellungen heiliger Gegenstände wären durch sie unsere Gotteshäuser bewahrt worden!

Allerdings wird von einer materialistisch-realistischen Richtung unserer Tage die Befürchtung ausgesprochen, daß durch ein solches Befragen der kirchlichen Tradition die Freiheit des Künstlers beeinträchtigt werde, und der Emancipationsgeist dieser modernen Richtung sucht daher bei seinem religiösen Schaffen all die herrlichen Leistungen der Vorzeit vollständig zu ignoriren und mit jedem traditionellen Typus aufzuräumen. Er thut dies so gründlich, daß er den Impressionismus, die Lust am Häßlichen selbst ins religiöse Gebiet eindringen und hier den letzten Hauch von Würde und Adel verwehen läßt. Daß für religiöse Kunst eine höhere Weihe, ein idealer Charakter, eine vornehmere Formenwelt nöthig sei, — dafür hat dieser moderne Geist alles und jedes Verständniß verloren. Nicht geregelt, sondern vielmehr gebunden erscheint ihm dadurch die Kunst, während es doch für jedes verständige und edle Gemüth als richtig, für jedes gläubige aber als selbstverständlich gelten wird, daß, wenn die Kunst sich mit religiösen Thematen abgibt, dies auch in religiöser Absicht zu geschehen habe, und zwar unter Zuhilfenahme aller jener Mittel, welche die Wahrung des religiösen Charakters

garantiren. Eine solche „Beeinträchtigung der Freiheit" haben sich schon die größten Künstler, aber nicht zum Schaden ihrer Werke, gefallen lassen müssen, und das nicht bloß bei religiösen, sondern auch bei weltlichen Werken. Daß Rafael bei seinen Wandmalereien in den Stanzen des Vaticans an ein bestimmtes Programm gebunden war, das von einem oder mehreren Humanisten am päpstlichen Hofe ausgearbeitet wurde, wer wollte das läugnen, wenn wir auch den Namen seines gelehrten Helfers nicht mit Bestimmtheit zu nennen wissen. „Vielleicht", sagt Springer[1], „daß einmal ein günstiger Zufall, eine Anspielung oder Notiz in einem Briefe seinen Namen enthält. . . Es ist ja nicht das erste und einzige Mal, daß ein solcher fremder, gelehrter Beirath in der italienischen Kunst wahrgenommen wird. Namhafte Humanisten wurden um ihr Gutachten ersucht, als Ghiberti die Bronzethüren des Florentiner Baptisteriums goß, welche Scenen sie wohl für die künstlerische Wiedergabe empfehlen würden. In der Paduaner Schule war die Mitwirkung der Gelehrten und Dichter bei Bilderdarstellungen durchaus nicht selten. Von Gemälden Peruginos wissen wir urkundlich, daß ihm der Gegenstand genau und eingehend von dritter Hand vorgeschrieben wurde. Auch Michelangelo, als er die Deckenbilder in der Sixtina entwarf, war gewiß an äußerliche Bestimmungen in Bezug auf die Wahl der Scenen und Gestalten gebunden." In Deutschland waren die größten Meister in der Blüthezeit der Malerei an ganz genaue, vom Besteller oder in dessen Auftrage von gelehrten Historikern formulirte Vorschriften gebunden. Insbesondere gilt dies von den großen Werken, welche der kunstsinnige Kaiser Maximilian I. zu seinem Ruhme von Männern wie A. Dürer, Burgkmair, Schäuffelin und vielen andern ausführen ließ. Wir finden da seit dem Jahre 1502 bis etwa zum Tode des Kaisers 1519 die Oesterreicher Marx Treitzsaurwein und Johannes Stabius, in Nürnberg Melchior Pfintzing und Willibald Pirkheimer, in Augsburg Konrad Peutinger u. s. w. vollauf damit beschäftigt, das sachliche Beiwerk für die Künstler, Namen, Bildnisse, Wappen, Trachten u. dgl. herbeizuschaffen. Und da sollte die Kirche allein nicht berechtigt sein, vom Künstler zu verlangen, daß er bei Darstellung religiöser Werke auch ihre Tradition befrage und berücksichtige? Zum tiefern Verständniß eines religiösen Kunstwerkes und zur richtigen Ausführung eines solchen sind eben noch andere als bloß theoretische und praktische Kenntnisse der Technik erforderlich: die kirchliche Lehre und Praxis, die kirchliche Liturgie und Poesie, überhaupt die ganze kirchliche Tradition muß hier befragt werden. Darum kann auch das Studium der christlichen Ikonographie dem Künstler und Nichtkünstler nützen:

[1] Rafael und Michelangelo S. 147.

dem einen, daß es ihm neue Motive zuführe und ihn bewahre vor nichtssagenden oder gar anstößigen Darstellungen; dem andern, daß es ihm zu einem tiefern, über das Alltägliche hinausgehenden Verständniß und richtigen Urtheil in religiösen Kunstgegenständen verhelfe.

Noch einem Bedenken möchten wir begegnen. Man könnte uns vielleicht vorhalten, daß, solange hier nicht Specialuntersuchungen den Boden nach allen Richtungen hin durchwühlt und in ein fruchtbares Feld der Kunstwissenschaft verwandelt haben, es zwecklos, ja sogar verderblich sei, Handbücher der Ikonographie zu schreiben, und die Kräfte, welche an die Abfassung ikonographischer Compendien hingegeben werden, möchten sich lieber der Detailforschung zuwenden. Wir verkennen die Nothwendigkeit und Nützlichkeit solcher Detailforschungen keineswegs, und die wenigen Monographien, die wir haben und denen wir bei den betreffenden Abhandlungen begegnen werden, zeigen trotz ihrer Mängel in der Anlage, wie durch eine recht große Zahl solcher Arbeiten das weite und dankbare Feld der christlichen Ikonographie nach allen Richtungen hin gefördert werden müßte. Allein wenn irgendwo das Bessere des Guten Feind würde, wäre es hier. Wollte man hier das *ὕστερον πρότερον* vermeiden und die Abfassung solcher Monographien abwarten, so dürfte man noch lange nicht an ein Handbuch der christlichen Ikonographie denken. Das praktische Bedürfniß aber schon, wie wir es oben angedeutet haben, berechtigt uns vorzugehen, und wir möchten uns zudem nicht ungern mit der Hoffnung schmeicheln, daß durch unsern Versuch weitere Kräfte zur Detailforschung angeregt werden und der Weg sich öffne, auf welchem gemeinsam gearbeitet werden soll.

St. Christina-Ravensburg (Württemberg).

Der Verfasser.



Inhaltsangabe.

Verzeichniß der Abbildungen.

(Die Separatbilder sind durch fette Schrift hervorgehoben.)

Titelbild: **Edessenum oder Abgarbild.** (Zu Seite 79.)

Einleitung.

Ikonographische Zeichen und Symbole.

Unter Ikonographie (von εἰκών, Bild, und γράφω, ich schreibe) versteht man die Kenntniß und Beschreibung der Bilder. Die christliche Ikonographie ist also die Kenntniß und Beschreibung der in der Kirche Christi traditionellen Darstellungen von Gott und seinen Heiligen durch die bildende Kunst. Sie soll uns den christlichen Bilderkreis, der im Verlaufe der Jahrhunderte entstanden ist, vorführen und eine Beschreibung und Erklärung desselben in der Art geben, daß wir die Entwicklung und Erweiterung, überhaupt die Veränderung, welche die Bilder in ihren Darstellungsweisen mit der Zeit genommen haben, erkennen können. Gegenstand dieser Beschreibung und Erklärung sind aber nicht nur die biblischen Darstellungen von Gott und seinen Heiligen, sondern auch alles, was mit ihnen im Zusammenhang steht. Es sind also zunächst die Personen selbst mit ihren kennzeichnenden Attributen; dann sind es die geschichtlichen Darstellungen, Thatsachen Gottes und seiner Auserwählten, wie sie die Schriften des Alten Testamentes erzählen, und Thaten Christi und seiner Apostel, wie sie in den Schriften des Neuen Testamentes aufgeschrieben sind; ferner die Ereignisse in der Kirche Christi durch alle Jahrhunderte, in allen Ländern und bei allen Völkern; ferner das Leben und die Wunder und die Verherrlichung der seligsten Jungfrau und aller Heiligen; endlich die Liturgie und die Feste der Kirche. Gegenstand dieser Beschreibung sind auch die symbolischen Darstellungen, d. i. Zeichen oder Sinnbilder heiliger Personen, Geheimnisse u. s. w., seien sie entnommen aus der Natur, aus der Welt der Menschen und der Engel, oder gehören sie der Geschichte, der Sage, selbst der Mythologie an. Vom Anfange an hat die Kirche die bildende Kunst in ihren Dienst genommen, sowohl zum Schmucke der gottesdienstlichen Locale von innen und außen als auch zur Herstellung der Einrichtungsgegenstände und Utensilien. Schon die Katakomben mit ihren Kapellen bieten der Ikonographie ein weites Feld für ihre beschreibende und erklärende Thätigkeit, und wir sehen hier schon den innigsten Zusammenhang

der religiösen Kunst mit dem Cultus. Die Wahl der Bilder richtet sich hier ganz nach dem besondern Zwecke und nach der Bestimmung des Ortes oder Raumes, den der Künstler auszustatten hatte, und da meistens den Ruhestätten der Todten diese Ausschmückungen galten, sehen wir vor allem Scenen von ihnen ausgewählt, welche in näherer oder entfernterer Beziehung zu dem Glauben an eine Auferstehung und ein glückliches Jenseits standen. Da finden wir Noe mit der Taube, die ihm den Oelzweig (des ewigen Friedens) bringt; den in der Löwengrube (aus dem Rachen des Todes) erretteten Daniel und die in gleicher Weise unversehrt aus den Flammen hervorgegangenen Jünglinge im Feuerofen; den vom Seethier (vom Tode) verschlungenen, aber wieder ans Land (das Jenseits) ausgesetzten und dort unter der Kürbisstaude ruhenden Jonas. Von den ältesten neutestamentlichen Bildern begegnen uns die Auferweckung des Lazarus und der gute Hirt, der seine getreuen Schäflein zu den Auen des himmlischen Paradieses trägt; daran schließt sich Moses, der in der Wüste (des Lebens) dem Felsen (Christus) das Wasser (des Heils) entströmen läßt; die Anbetung der Magier, die in dem Kinde ihren Gott erkennen, sowie das Opfer Abrahams und die wunderbare Brodvermehrung, als Hinweis auf den Opfertod des Herrn und auf das eucharistische Mahl, das uns der Früchte seines Opfertodes theilhaftig macht. Wir sehen ferner die Gesetzgebung auf Sinai, das Weinwunder auf der Hochzeit zu Kana, die Speisung der Jünger am See Tiberias, die Heilung des Gichtbrüchigen und Blindgeborenen u. s. f. Daran reihen sich die Erschaffung des Menschen, Kains und Abels Opfer, der Durchgang durchs Rothe Meer, die Himmelfahrt des Elias, die Verläugnung Petri u. s. w. Diese Kunstvorstellungen standen also in engster Beziehung zu dem Cultus, und die Gläubigen konnten nicht anders als mit Gefühlen der Ehrfurcht und der Bewunderung, der Hoffnung und der Liebe zu diesen Bildern aufblicken. Diesen Charakter des Cultus zeigt uns auch die so regelmäßige Wiederkehr bestimmter Gegenstände und Typen und die so große Uebereinstimmung in der Auffassung der betreffenden Darstellungen, so daß man von selbst dem Gedanken Raum geben muß, es habe hier nicht die Willkür des schaffenden Künstlers, sondern ein bestimmtes Gesetz, eine hieratische Regel gewaltet. Die von der Kirche überwachte Tradition war für die Wahl des Sujet und für die Behandlung im ganzen maßgebend: die Künstler hatten nach den Anordnungen der den Cömeterien vorgesetzten Geistlichen zu arbeiten, welche sich wieder durch mehr oder weniger allgemein geltende Regeln gebunden sahen. Doch muß man immerhin auch ein gewisses Maß von Freiheit den Künstlern einräumen, sonst wäre ja die Aufnahme von heidnischen Motiven nicht zu erklären. Dann wird auch manches, wie noch heutzutage, von denen abhängig gewesen sein, welche die Bilder bestellten oder stifteten.

An diese Katakombenbilder schließen sich die Mosaiken an, nachdem einmal die Kirche nach langer, schwerer Verfolgung die Ruhestätten der Martyrer verlassen hatte. Auch noch für diese Mosaiken ist nicht selten der Charakter und Typus gerade der ältesten Darstellungen maßgebend gewesen; doch was den Bilderkreis anlangte, so erweiterte sich dieser in den Basiliken sehr. Es ist bekannt, wie Sixtus III. die Wände in S. Maria Maggiore mit einem ganzen Cyklus alttestamentlicher Scenen zierte. Aber auch in den Elfenbeinschnitzereien der Diptychen und der alten Buchdeckel dieser Zeit begegnet uns bald hier bald dort eine biblische Darstellung, welche das Alterthum nicht kannte, z. B. die Engel bei Abraham, das Opfer des Melchisedech, der Kindermord zu Bethlehem und die Flucht nach Aegypten, die Verklärung, die Frauen am Grabe u. s. w.

Das Mittelalter sodann aber hat ein förmliches ikonographisches System ausgebildet. Alle christlichen Wahrheiten, welche das Volk in sich aufnehmen, vor sein Auge führen und in seinem Herzen betrachten sollte, durften die Künstler jetzt verkörpern, allerdings auch hier nicht nach eigener Eingabe und künstlerischer Laune und Willkür, sondern unter Aufsicht der Kirche als der Verwalterin der Lehre. Da finden wir die mittelalterlichen Kirchen mit zahlreichen Heiligenfiguren auf goldenem Grunde, mit den sinnigsten Parallelen des Alten und Neuen Testamentes, mit vollständigen Cyklen heiliger Geschichte geziert. Selbst der musivische Boden vieler Kirchen redet zum Beschauer durch erzählendes Bildwerk aus Geschichte und Natur in wohldurchdachter Verwendung. Dazu hat schon das Frühmittelalter den christlichen Künstlern eine Art Bilderbücher in die Hand gegeben, welche sie bei der monumentalen Ausstattung der Kirchen gebrauchen konnten, und wie wir sehen werden, auch wirklich gebraucht haben; es ist dies eine Reihe von Handschriften, die mit Miniaturen geschmückt sind, welche schon um das Jahr 1000 uns die wichtigsten Ereignisse aus dem Leben, Leiden und Sterben des Heilandes vorführen. Noch zahlreicher werden später solche Bilder in ganzen Cyklen zusammengestellt und erläutert, nachdem einmal die theilweise mit Holzschnitten illustrirten Druckwerke erschienen sind. Da finden wir die Bilderkatechismen, die Armenbibeln, die Heilsspiegel und insbesondere die Concordantia charitatis, welche in umfassendster Weise die Geheimnisse der Erlösung mit den Vorbildern und Aussprüchen des Alten Bundes sowie mit den Abbildern aus den Reichen der Natur in Zusammenhang zu bringen weiß; ferner die gleichfalls auf einen gemeinsamen altchristlichen Ursprung deutenden Physiologien oder Thiersymboliken.

Wenn wir diese Literaturerzeugnisse mit den monumentalen Darstellungen vergleichen, läßt sich der Gedankengang der letztern meist bis in die kleinsten Einzelzüge erklären; es läßt sich da durch Zusammenfassen zeigen, was alles

jener christliche, in der Kirche des Mittelalters festgestellte Bilderkreis umfaßt. Er ist in der That groß und weit, indem er alles umschließt, was der Sinn des Menschen fassen konnte: es ist die ganze Lebens- und Weltanschauung, das Diesseits und Jenseits, Gott, die Welt und die Menschen darin enthalten. Groß und umfangreich ist darum auch das Gebiet der christlichen Ikonographie: es umfaßt Gott und die göttlichen Geheimnisse wie das Leben der Heiligen. Bevor wir nun aber in das weite Gebiet eintreten, behandeln wir die ikonographischen Zeichen und Symbole.

1. Ursprung und Begriff der Symbolik.

Der Symbolismus ist so alt wie die Welt selbst; er ist in der Offenbarungsweise Gottes und im Wesen des Menschen begründet. Der Mensch als ein Doppelwesen, zusammengesetzt aus Leib und Seele, bedarf zum Erkennen des Uebernatürlichen und Uebersinnlichen vielfach der Vermittlung der Sinne und der äußern Natur, er kann Gott nur gleichsam durch Sinnbilder erkennen: videmus nunc per speculum et in aenigmate. Ebendeshalb finden wir die Symbolik schon bei allen Religionen des Alterthums. Was waren die Ceremonien, die den äußern Cult ausmachten, die Niederwerfungen, Beugungen, Räucherungen, Lichter, Blumen und Gewinde u. s. f. anders als Symbole, ein äußerer Ausdruck innerer Gottesverehrung? Was anders wollte der Mensch damit, als seinen Gedanken und Empfindungen, die sich auf seinen Herrn und Schöpfer bezogen, einen sichtbaren, in die Sinne fallenden Ausdruck geben?

In der Offenbarungsweise Gottes ist der Symbolismus enthalten: Christus ist der Mittelpunkt der ganzen Welt und der Weltgeschichte; denn alles, was Gott zur Rettung des Menschengeschlechtes thut, steht nur in Beziehung zu ihm, alle Offenbarungen und Wunderthaten Gottes vor Christus sind nur Schatten des vollen Lichtes der Zukunft, sie weissagen von ihm und deuten vorbildlich auf ihn. „Alle Propheten,“ sagt schon Eusebius[1], „die Gesamtheit der alten Schriftsteller, alle Revolutionen des politischen Staates, alle Gesetze, alle Ceremonien des Alten Bundes leiten nur auf Christus hin, verkünden nur ihn, bilden nur ihn vor. Er war in Adam der Vater der Nachkommenschaft des Heiligen; unschuldig, jungfräulich und ein Martyrer in Abel; ein Erneuerer der Welt in Noe; gesegnet in Abraham; höchster Priester in Melchisedech; freiwilliges Opfer in Isaak; Haupt der Erwählten in Jakob; verkauft durch seine Brüder in Joseph, auf der Reise und flüchtig;

[1] Demonstratio evang. lit. IV. Vgl. Laib und Schwarz, Biblia pauperum (2. Aufl. Freiburg, Herder) S. 19.

mächtig in Werken und Gesetzgeber in Moses; leidend und verlassen in Hiob; gehaßt und verfolgt in den meisten Propheten; Sieger in David und König der Völker; Friedemacher in Salomon und Einweiher des zweiten Tempels; begraben und wieder auferweckt in Jonas. Die Gesetztafeln, das Manna der Wüste, die Feuersäule, die eherne Schlange waren Symbole seiner Gaben und seiner Herrlichkeit." Christus der Herr selbst bezieht den Alten Bund typisch auf sich. Er mahnt, in der Schrift zu forschen, welche von ihm Zeugniß gebe (Joh. 5, 39). Er tadelt die zwei Jünger, weil sie sich nicht aus den Propheten überzeugt hatten, daß er das alles leiden müsse, um in seine Herrlichkeit einzugehen, und er fing an von Moses und allen Propheten zu reden und legte ihnen aus, was in der ganzen Schrift von ihm geschrieben steht (Luc. 24, 25 ff.). „Dies sind die Worte, die ich geredet habe zu euch . . ., daß erfüllt werden müsse alles, was geschrieben ist im Gesetze Mosis und in den Propheten und Psalmen über mich" (Luc. 24, 44). Es ist also nicht erst die Scholastik oder das Mittelalter, welches die Symbolik erfunden und ausgebildet hat; sie ist so wenig von jemanden erfunden als das Gebäude des Glaubens selbst.

Schon die ältesten Denkmäler der apostolischen und nachapostolischen Kirche bezeugen in Schrift und Monument eine so reiche und tiefe Kenntniß der vorchristlichen Typik, daß keine spätere Zeit sie hierin erreicht oder übertrifft. Der ganze Charakter der altchristlichen Kunst ist ein vorwaltend typisch-symbolischer. Denn die bildlichen Darstellungen haben hier in der Regel einen ganz andern, tiefern Sinn als jenen, der für den oberflächlichen Beobachter zu Tage tritt, sie sind gewöhnlich nur das Gewand einer tiefern Idee. Es genügt dem Künstler, durch irgend ein charakteristisches Moment das Ereigniß erkennbar gemacht zu haben. So reicht z. B. eine Reihe von Brodkörben in den Katakomben hin, um auf die wunderbare Brodvermehrung hinzuweisen; so beschränkt sich die Schilderung der Hochzeit zu Kana darauf, den Heiland und neben ihm einige Mischkrüge darzustellen. Diese altchristlichen symbolischen Denkmäler haben ihren hauptsächlichsten Erklärungsgrund in der Arkandisciplin und in dem Beispiele wie in den Worten des Heilandes selbst. Wenn man auch für die Behauptung, daß die Furcht vor dem heidnischen Götzendienst die typisch-symbolischen Kunstformen bei den Christen eingeführt habe, keinen Beweis beibringen kann, so sprechen doch einzelne altchristliche Symbole für jene Praxis der Urkirche, wonach die ersten Christen grundsätzlich ihre Cultgeheimnisse verschwiegen. Geleitet durch die Vorschrift des Herrn, „das Heilige nicht den Hunden zu geben und die Perlen nicht vor die Schweine zu werfen" (Matth. 7, 6), waren die Apostel für Verhüllung und Geheimhaltung alles dessen, was bloß den Augen des Glaubens offen lag, ängstlich besorgt, und auch einige ganz unzweideutige Zeugnisse aus

der unmittelbar nachapostolischen Zeit sprechen hierfür[1]. Die Bemühungen einiger gelehrten Protestanten, in diesen ersten Spuren der „Geheimpraxis“ ein Institut zu erkennen, wohinter sich eine nicht geringe Abweichung der alten christlichen Kirche vom reinen evangelischen Glauben verbergen soll, oder ein Institut, worin die christliche Kunst einfach der antiken folge, welche „Zustände des Lebens“ auf dem Grabe vorstellte, sind eitle Versuche geblieben[2]. Gerade diese altchristlichen Symbole, welche mit der Arkandisciplin zusammenhängen — denken wir nur an das Symbol des Fisches —, bezeugen aufs unzweideutigste den Zusammenhang jener Lehre mit der heutigen Lehre und Praxis der katholischen Kirche.

Als symbolische Bilder haben wir nun zunächst solche anzusehen, „in welchen der dem Auge dargebotene Gegenstand nicht seiner selbst wegen dargestellt ist, sondern auf einen andern Gedanken hinweisen soll, der von dem dargestellten Object zwar verschieden ist, aber doch, sei es in natürlicher, sei es in conventioneller Beziehung zu ihm steht“[3]. Es sind, kann man mit andern Worten sagen, mit den äußern Sinnen wahrnehmbare Zeichen, welche die darstellende Kunst benutzt, um einem christlichen Gedanken, einer christlichen Wahrheit oder Lehre Ausdruck zu geben. Diese benutzten Zeichen können entweder der betreffenden christlichen Idee verwandt sein und sie so gleichsam unmittelbar ausdrücken, oder sie sind ihr fremd, d. h. der den betreffenden Zeichen substituirte christliche Gedanke liegt in jenen gleichsam verborgen und kann nicht direct aus ihnen erschlossen werden.

Aber nicht bloß christliche Ideen, sondern selbst historische Vorgänge zieht der Symbolismus in seinen Bereich. Keine Person und kein historisches Factum sollte sich gleichsam selber bieten, sollte in einer naturgetreuen Copie vor das Auge des Beschauers treten, sondern es sollte stets nur das entsprechende Mittelbild geschaut werden. Selbst antike Mythen, wenn auch vereinzelt, werden als solche Mittelbilder angewendet; denken wir nur an die Orpheussage, dessen Bild mehr als einmal in den Katakomben vorkommt. Besonders aber waren es die Erzählungen historischer Begebenheiten des Alten Testamentes, welche man als Vorbilder für die Begebenheiten des Neuen Bundes suchte und fand; man bemühte sich, einen völligen Parallelismus

---

[1] Näheres hierüber in Kraus, Real-Encyklopädie der christlichen Alterthümer I (Freiburg, Herder, 1882—1886), 74. Wir werden das jedem Kenner und Freunde altchristlicher Kunst unentbehrliche Werk nur in der Abkürzung mit „Real-Enc.“ unter Angabe des Bandes und der Seite citiren.

[2] Vgl. Literarische Rundschau 1881, Nr. 1 und 2, woselbst Kraus die von V. Schultze (Archäol. Studien. Wien 1880) aufgestellten Thesen gebührend zurückweist.

[3] Kraus, Roma Sotterranea. Die römischen Katakomben (2. Aufl. Freiburg, Herder, 1879) S. 234.

zu schaffen, um darzuthun, daß das, was im Neuen Testament als vollendete Wahrheit, als Thatsache erscheint, bereits im Alten Testament vor- oder sinnbildlich ausgedrückt ist. Besonders ist es der heilige Apostel Paulus, der an vielen Stellen [1] nachweist, daß der Alte Bund nur als ein Schatten um des Christenthums willen da sei, daß das Judenthum verhülle, das Christenthum erfülle, das eine die unfreie Magd Hagar sei, das andere die freie Sara. Im gleichen Geiste sind die Briefe der Aposteljünger und die Schriften der Kirchenväter vom ersten bis zum fünften Jahrhundert gehalten, in denen wir nach und nach eine reiche Fülle solcher Beziehungen gesammelt finden. Es gibt kaum eine hervorragende Gestalt des Alten Bundes, die nicht als Sinn- und Vorbild des Neuen Bundes gedeutet ist, und kaum ein wichtiges Ereigniß, das nicht vorbildlich auf das Neue Testament bezogen worden ist. Stolberg [2] sagt hierüber: „Alle Bücher des Alten Testamentes sind voll von Beziehungen auf den nach und nach sich entwickelnden Plan Gottes in der Religion. Wir finden Beziehungen durch Sinnbilder auf Lehren, die noch im Dunkeln standen, auf Geschichte, die noch künftig war. Wir finden sinnbildliche Anordnungen, welche sich auf die Anstalt des Neuen Bundes beziehen, Anordnungen, deren Sinn dem Zeitgenossen entging, die ihm gleichwohl durch demüthige Unterwerfung zum Segen gereichen sollten. Dieser Beziehungen sind so viele, sie sind in der Folge von Jahrhunderten, während deren Gottes Plan sich entwickelte, so sicher geworden, und die Worte oder Erzählungen oder beschriebenen Dinge, welche diese Beziehungen enthalten, waren zum Theil so zwecklos ohne sie, daß es wahrer Unsinn sein würde, diese Schriften, deren jede von der andern gesondert Räthsel aufgibt, welche der Zusammenhang des Ganzen löst, für ein nach und nach entstandenes Machwerk des Truges zu halten; und um desto mehr, da alle diese Beziehungen des Alten Bundes auf den Neuen sich in heiligen Büchern finden, welche das jüdische Volk so eifrig aufbewahrt und vor Fälschungen sichert."

Wir haben schon hervorgehoben, welche große Rolle die Symbolik in der Kunst der ersten christlichen Jahrhunderte gespielt hat. Noch mehr finden wir sie angewendet im Beginne des zweiten Jahrtausends. Da werden in den Verzierungen der Portale, in den Kapitälen und Friesen der Kirchen, in den kirchlichen Geräthen, in Miniaturen und ganz besonders in den Gemälden der Fensterverglasungen symbolische und typologische Darstellungen aufgenommen, theils als einzelne Bilder, oft nur die Vorbilder allein, theils mehrere derselben verbunden, und zwar Vor- und Hauptbild je in entsprechender Uebereinstimmung und Reihenfolge als Cyklus. Man blieb aber bei der einfach

---

[1] 1 Kor. 10, 11. Röm. 4, 23 u. s. w.

[2] Geschichte der Religion Jesu II (Neue Ausgabe, Wien 1817), 36 f.

bildlichen Darstellung nicht stehen, sondern ging insofern noch weiter, als man mit den Bildern auch die prophetischen Worte des Alten Bundes verband, welche auf die Erfüllung im Neuen Bunde hinwiesen, gleichsam als erläuternde Bezugsstellen zu den Texten des Evangeliums. Diese Zusammenstellungen in Verbindung mit bildlichen Darstellungen erreichen im 12. und 13. Jahrhundert ihren Höhepunkt, und bis ins 15. Jahrhundert herein sehen wir sie besonders in jenen merkwürdigen Bilderhandschriften behandelt, die mit dem allgemeinen Namen Biblia pauperum bezeichnet werden, in jenen für die abendländischen Kirchen und unter den Augen der Kirche gefertigten Maler- oder Künstlerbüchern, welchen man mit Recht in neuerer Zeit eine größere Aufmerksamkeit geschenkt hat.

Mit dem Eintritt der spätmittelalterlichen Kunst sehen wir die strenge Symbolik, die ernste Typologie wieder schwinden, da das kirchliche Element in der Kunst allmählich verläugnet und dem Künstler — aber nicht zum Segen der christlichen Kunst — für seine Bilderbeziehungen ein freieres Feld gelassen wird. Doch bedient sich noch das 17. und 18. Jahrhundert der Symbolik bei Ausschmückung der Kirchen, aber es sind meist nur selbsterfundene, natürliche Sinnbilder, nicht in der Heiligen Schrift begründete Vorbilder, die häufig von einem kurzen Motto begleitet sind und im großen und ganzen mehr Spielerei als kirchlichen Ernst zeigen[1]. Erst die letzten Decennien unseres Jahrhunderts brachten auch hierin, wie in so vielen andern kirchlichen Dingen, eine heilsame Reaction. In den Wandgemälden der neuen Kirchen, in den Glasgemälden der restaurirten Münster, in den Tapeten und Teppichen zum Schmucke der Altäre und Presbyterien, selbst in den kirchlichen Büchern und den mannigfaltigen kirchlichen Geräthen erfahren die geistreichen und anregend wirkenden Symbole und Typologien mit Recht wieder ihre passende Verwendung. Besonders war es in der neuesten Zeit der Professor Joh. Klein in Wien († 8. Mai 1883), der mit Vorliebe und wahrhaft christlicher Empfindung die typologischen Darstellungen in seinen Cartons und Entwürfen[2] zu Glasgemälden, Stickereien u. s. w. in Anwendung zu bringen verstand und sich auf diesem Gebiete mit überraschender Gewandtheit und mit umfassendem Wissen zu bewegen wußte.

---

[1] Vgl. Archiv für christliche Kunst (Organ des Rottenburger Diöcesan-Vereins für christliche Kunst. Herausgegeben von Dr. Fr. J. Schwarz), 2. Jahrg. (Stuttgart 1884), S. 76, woselbst solche Sinnbilder aus den Kirchen Bambergs gesammelt sind.

[2] Viele derselben sind in photographischem Lichtdrucke erschienen unter dem Titel: Kirchliche Kunst. Cartons für Glasmosaik und Tafelmalerei ꝛc. von Joh. Klein, k. k. Professor und Historienmaler. Einleitung und erläuternder Text von Dr. Karl Lind. I.—III. Folge. Wien, Moritz Perles, 1880—1884.

2. Symbolische Zeichen und Bilder.

Die Symbole sind nicht als etwas bloß äußerlich Angenommenes anzusehen, sondern sind von innen heraus, aus dem die Kirche leitenden Geiste, aus ihren Anschauungen und aus den Bedürfnissen ihres Cultus organisch gleichsam hervorgewachsen. Ihre Deutung darf darum keine willkürliche sein: sie dürfen nicht auf Grund vager Vermuthungen und nach den Eingebungen des ästhetischen Gefühles, sondern nur nach bestimmten Regeln und Gesetzen erklärt werden. Die Anschauungen und Gedanken der Künstler selbst oder derjenigen, unter welchen sie lebten und für welche sie arbeiteten, müssen maßgebend sein. „Eine einzige Aeußerung eines Kirchenvaters, der zur Zeit der Anfertigung eines Gemäldes oder kurz nachher geschrieben, führt uns unvergleichlich tiefer und zuverlässiger in den Sinn der betreffenden Darstellung ein als ein ganzer Band voll Hypothesen, mögen dieselben noch so geistreich und von modernen Auslegern noch so glänzend unterstützt sein."[1] Das gilt besonders für die ältesten christlichen Symbole, welche wir in den Katakomben antreffen.

Unter den symbolischen Zeichen stellen wir als das ehrwürdigste voran:

Das Kreuz. Daß schon die alten Christen Verehrer des Kreuzes waren und auch als solche verspottet wurden, wissen wir von Tertullian. Sie haben das Kreuz als Zeichen Christi, signum Christi, *τὸ κυριακὸν σημεῖον*, angesehen und beim Beten, beim Ein- und Ausgehen, beim Essen und Trinken und andern Gelegenheiten sich desselben bedient. Das Kreuz ist also ein uraltes und zwar ausschließlich christliches Zeichen. Man hat schon im 17. und 18. Jahrhundert und auch wieder in neuerer Zeit den Versuch gemacht, das Kreuz wie auch das Monogramm Christi als religiöses Symbol sogar schon vor dem Christenthum auftreten zu lassen, um damit nachzuweisen: die ersten Christen haben dieses Symbol vom Heidenthum herübergenommen. Allein die eingehendsten, seit mehr als zwanzig Jahren fortgesetzten Untersuchungen dieses Gegenstandes haben den gelehrten Herausgeber der Real-Encyklopädie der christlichen Alterthümer und der Roma sotterranea, Dr. Kraus, „nicht von der Stichhaltigkeit dieser These überzeugen können", vielmehr hat sich ihm überall als Ergebniß der Untersuchung aufgedrängt, daß man es in den meisten der beigebrachten Fälle einfach mit geometrischen Figuren oder mit Geldwerthangaben zu thun habe. „Die Annahme," sagt

---

[1] Kraus, Roma sott. S. 235. Wie lächerlich bloße Hypothesen werden können, hat Kraus (a. a. O.) an einigen Beispielen gezeigt. So soll eine aus einem Glase oder Kelch trinkende Taube ein Beweis gegen die „Entziehung des Laienkelches" bei der Communion sein!

Kraus[1], „ein von einem außerchristlichen, heidnischen Cult geführtes symbolisches Zeichen sei zu Anfang des 4. Jahrhunderts von den Christen als eigenstes und bleibendes Symbol ihres Glaubens adoptirt worden, ist durch kein historisches Zeugniß belegt: sie widerspricht aber allem, was wir über die Stellung der christlichen zu der heidnischen Gesellschaft wissen, so sehr, daß sie geradezu als ungeheuerlich bezeichnet werden muß. Niemand, der die Position der beiden großen Religionsparteien im Zeitalter Diocletians aus den Quellen studirt hat, wird sich zu ihr bekennen können, und wir haben in ihr lediglich die Ausgeburt jener Phantasie zu sehen, welche das Christenthum für die ‚reife Frucht' des gebildeten Heidenthums' erklärt."

Die erste Erwähnung des Kreuzes finden wir wohl schon in der Apokalypse (7, 2), wo von den „Dienern Gottes" die Rede ist, welche „das Zeichen auf die Stirne erhielten". An diese Worte der Apokalypse erinnert eine Stelle auf dem Epitaphium des Abercius, Bischofs von Hierapolis in Phrygien, das dem Ende des 2. Jahrhunderts angehört. Abercius unternahm nach dieser Inschrift eine Reise nach Rom, „nicht so sehr um die ‚ewige Stadt' mit ihren profanen Kunstschätzen zu schauen, als vielmehr die in ihr thronende Königin und das mit dem strahlenden Siegel bezeichnete Volk (*λαὸν λαμπρὰν σφραγεῖδαν ἔχοντα*), d. h. die römische Kirche und römische Gemeinde zu besuchen, deren opferfreudiger Glaubensmuth in der ganzen Welt bekannt war"[2]. Jedenfalls wird darum die Aeußerung des hl. Basilius d. Gr. (De Spirit. sanct. c. 27) gerechtfertigt erscheinen, welche das Kreuzeszeichen auf apostolische Institution zurückführt.

Was nun aber die bildliche Darstellung des Kreuzzeichens anlangt, so ist wohl zu beachten, daß dieses die Kirche in der Zeit der Trübsal und der Verfolgung, wenigstens im allgemeinen, nicht unverhüllt geben konnte. Warum, läßt sich errathen, wenn man an das berühmte Spottcrucifix denkt, welches im Jahre 1856 in den Ruinen der Kaiserpaläste auf dem Palatin gefunden wurde[3]. Es stellt dasselbe eine bekleidete menschliche Gestalt dar, welche nach oben in einen Eselskopf ausgeht. Sie erscheint an ein T-förmiges Kreuz geheftet; die Hände sind augenscheinlich an dem großen

---

[1] Real-Enc. Art. „Kreuz" II, 225 ff. Hierselbst die Beweisstellen für unsere Ausführung und auch die ausführliche Angabe der Literatur. Vgl. auch Art. „Monogramm Christi" II, 412 ff., und Kraus, Roma sott. S. 257 ff.

[2] Wilpert, Principienfragen der christlichen Archäologie (Freiburg, Herder, 1889) S. 55. *Σφραγίς*, sigillum, signum Christi, signum dominicum, *κυριακὸν σημεῖον* sind synonyme Worte für das Kreuz.

[3] Vgl. Kraus, Das Spottcrucifix vom Palatin und ein neuentdecktes Graffito. Freiburg, Herder, 1872. Becker, Das Spottcrucifix der römischen Kaiserpaläste. Breslau 1866. *Garrucci*, Storia dell' Arte cristiana tav. 483. Vgl. Kraus, Roma sott. S. 257.

Querbalken befestigt, die Füße stehen nebeneinander auf dem Fußbalken. Zur Linken erblickt man einen ebenfalls bekleideten Menschen in betender Stellung: er wirft dem Gekreuzigten die die Anbetung ausdrückende Kußhand zu; zwischen und unter den beiden Figuren steht die in vier Zeilen vertheilte griechische Inschrift: *ΑΛΕΞΑΜΕΝΟΣ ΣΕΒΕΤΕ ΘΕΟΝ*, was man übersetzt hat: Alexamenos betet (seinen) Gott an. Der Spott der Heiden mußte in der That die Darstellung des Kreuzes und noch mehr die des gekreuzigten Heilandes verhindern, selbst wenn keine andern Gründe dafür vorlagen. Ueber das Verhältniß des Monogramms zu dem Kreuz und ihre verwandten Formen stellt nun de Rossi nachfolgende Sätze auf[1]: Zunächst erscheint das Kreuz offen unter verschiedenen Gestalten: als ┬ (crux commissa; vgl. die 1863 entdeckte Inschrift von S. Callisto: IRE ┬ NE), als ┼ (immissa), als ┼ (immissa oder quadrata); dann in verhüllter Gestalt, entweder als Buchstabe X oder in der Form des auf heidnischen Monumenten vorkommenden 卐, oder in dem Ankerkreuz ⚓, oder unter Entlehnung des ägyptischen Henkelkreuzes ☥. Von der Littera X sagen Isidorus (Orig. I, 3) und Hieronymus (In Ierem. c. 30) ausdrücklich aus, sie sei figura crucis, und daraus folge, daß sie auch in ihren Zusammensetzungen mit dem P u. s. f., auch da, wo nicht wie in ⳨ und ☧ das Kreuz eingezeichnet ist, als eine verhüllte Darstellung desselben aufzufassen wäre, woraus sich also erkläre, daß auch das Monogramm als signum coeleste, signum Domini oder Christi bezeichnet worden, so daß es unverständlich bleibe, wie manche Gelehrte in dem ☧ die Symbolik des Kreuzes läugnen konnten. Chronologisch stellt sich dann die Sache für de Rossi folgendermaßen: Die crux commissa und immissa oder quadrata kommt in den ältesten Zeiten nur vor, wo sich der Christ die Stirne mit dem Kreuzeszeichen bezeichnet; auf Darstellungen wird die immissa und quadrata nicht vor Anfang des 5. Jahrhunderts gefunden; die Tauform ┬, nicht isolirt, sondern mit den Buchstaben *Aω*, komme einmal vor auf einer Inschrift von 370. Auch im 5. Jahrhundert kommen in den römischen Cömeterien

[1] Real=Enc. II, 226.

unverhüllte Kreuze sehr selten vor. Einmal nur glaubt de Rossi auf dem Kalkbewurf eines Grabes in S. Domitilla eine immissa, ✝, neben der Palme und dem Namen *BIKTωPIA* auf einem wahrscheinlich über das vierte Jahrhundert hinausgehenden Denkmal gefunden zu haben. Dazu bemerkt Wilpert in seinen „Berichtigungen zu der Real-Encyklopädie von Kraus“ [1]: „Die lakonische Inschrift der *BIKTωPIA* mit einer schönen Palme und dem lateinischen Kreuze ist in Marmor gemeißelt und steht noch an ihrem ursprünglichen Platze in einer breiten Galerie des zweiten Stockwerkes von S. Domitilla. Die beiden symbolischen Zeichen liefern eine treffliche Illustration zu dem spätern: *EN TOYTΩ NIKA* = in hoc signo (crucis) vince. Die Inschrift gehört ungefähr der Mitte des 3. Jahrhunderts an. Unter ihr ist ein noch verschlossenes Grab, welches ein gewisser Kallimachus für seine Gattin bereitet hat; auf seiner marmornen Verschlußplatte lesen wir neben einem Schiff mit dem T-Kreuz die klassische, den Inschriften des ausgehenden 2. und des 3. Jahrhunderts eigene Acclamation: *IOYΛIA EN ΘEΩ*.“

Das Monogramm ☧ wird allgemein seit Anfang des 4. Jahrhunderts als Symbol des Kreuzes gebraucht, kommt aber auch schon vorher vor [2]. Etwa in der Mitte des 4. Jahrhunderts erscheint die mit dem Monogramm verbundene Kreuzesform ⳩ auf den römischen Epitaphien, von welcher man bald zu der Form ⳨ übergeht, und es hält jetzt diese crux monogrammatica gleichen Schritt mit dem ☧, bis zu Anfang des 5. Jahrhunderts aus diesem Signum Christi auch der Buchstabe P eliminirt wird und das nackte Kreuz ✝ oder ✝ an die Stelle des Monogramms tritt, so daß das ☧ auf römischen Steinen von 409 ab kaum mehr erscheint, die crux monogrammatica immer seltener wird, bis beide Formen schließlich dem Kreuz gegenüber gänzlich verschwinden (6. Jahrhundert). Wir sehen also, wie die Zeit der Verfolgung sich mit dem verhüllten Kreuze beholfen hat, wie aber bereits im 4. Jahrhundert, wo die Heidenwelt noch sehr zahlreich war, das Monogramm die Kreuzesgestalt schon besser hervor-

---

[1] In der Innsbrucker Zeitschrift für kathol. Theologie 1888, Heft 1, S. 170.

[2] In den altchristlichen Inschriften Afrikas kommt diese Form des Monogramms zuerst 406 datirt vor, war aber schon in der ersten Hälfte des vierten Jahrhunderts hier üblich. Tübinger Theol. Quartalschrift 1885, S. 82.

treten läßt, bis nach völliger Niederwerfung des Heidenthums im 5. Jahrhundert das Kreuz ohne alle Verhüllung sich offen zeigt, was vereinzelt allerdings auch schon im 2. und 3. Jahrhundert geschieht. Man hatte in den Tagen Konstantins und seiner Söhne noch manche Bedenken zu schonen und begnügte sich daher meist mit dem am Labarum Konstantins angebrachten ☧, einer Form des Monogramms, die wahrscheinlich von Konstantin angebracht wurde. Nach de Rossi hätte namentlich die Kreuzerfindung in Jerusalem einen namhaften Einfluß auf die Verehrung des heiligen Kreuzes gehabt und wäre dadurch die unverhüllte Darstellung desselben besonders gefördert worden; der Umstand auch, daß von Konstantin die Kreuzesstrafe verboten ward, und daß die Orthodoxie über den Arianismus gesiegt hätte, wäre förderlich gewesen.

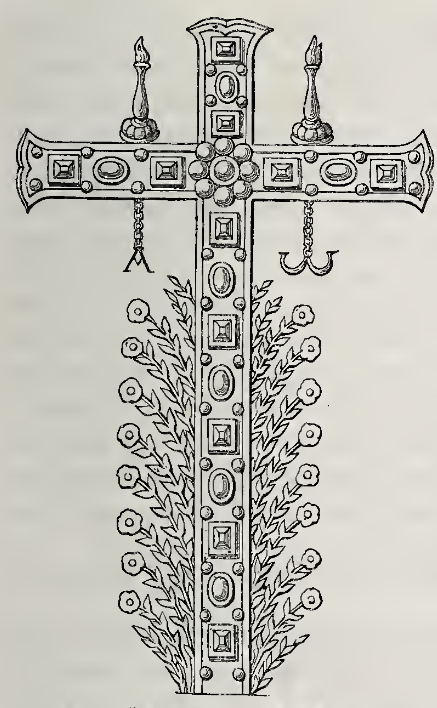


Fig. 1. Crux gemmata. (Aus Ponziano.)

Seit dem 5. und 6. Jahrhundert bezeugen die Monumente die zunehmende Staurolatrie (Kreuzesverehrung) nicht bloß in den Inschriften, sondern namentlich auch in der Darstellung von zum Theil kostbaren, mit Edelsteinen geschmückten Kreuzen aus edlem Metall, Holz u. s. f. Eine besonders schöne crux gemmata ist in der Katakombe des Ponzianus, ein Wandgemälde (Fig. 1). Andere zahlreiche Beispiele in Mosaiken, an Sarkophagen, in Kleinkunst u. s. w. hat Kraus nach Garrucci[1] in der Real-Enc. (Art. „Kreuz") II, 234 ff. zusammengestellt.

Seit dem 5. Jahrhundert hat das Kreuz vielfache Verwendung im Cultus der Kirche und im Leben der Christen gefunden: so beweisen alte Darstellungen, daß z. B. der Geistliche bei manchen Cultushandlungen ein Kreuz in der Hand führte. Bald kommen die Stations- und Processionskreuze auf, welche den Processionen vorgetragen werden, die sich nach den Stationen bewegen, und die bald an diesen im Gemälde, bald in

[1] Storia dell' Arte cristiana. — Wir citiren künftig nur *„Garrucci"*.

Sculptur daselbst aufgestellt wurden, meist reich mit Edelsteinen und Gold geschmückt. Diese Stationskreuze erscheinen manchmal mit, manchmal ohne den Gekreuzigten selbst; in einzelnen Fällen sind sie mit Medaillons aus getriebenem Metall und in Relief geschmückt. Kurze Vortragkreuze dürften schon ziemlich frühe den Todten ans Grab vorausgetragen und auf das Grab niedergelegt worden sein: daher ist wohl die Sitte zu erklären, auf den Grabsteinen solche Vortragkreuze abzubilden, wie das die Denkmäler Frankreichs, Spaniens, Englands, namentlich in der merowingischen und karolingischen Zeit, an vielen Beispielen zeigen.

ΑΩ. Christus bezeichnet sich in der Geheimen Offenbarung des hl. Johannes 1, 8 (*Ἐγὼ εἰμὶ τὸ Α καὶ τὸ Ω [ἀρχὴ καὶ τέλος], λέγει κύριος ὁ θεός, ὁ ὢν καὶ ὁ ἦν καὶ ὁ ἐρχόμενος, ὁ παντοκράτωρ*: Ich bin das Alpha und das Omega — der Anfang und das Ende — spricht der Herr, Gott, welcher ist und welcher war und welcher kommen wird, der Allmächtige) selbst mit *Α* und *Ω* als Anfang und Ende von allem, und im Alten Testament wird bei Jesaias 44, 6 der absolute Gottesbegriff von Jehovah in den Worten prädicirt: Ego primus et ego novissimus et absque me non est Deus: Ich bin der Erste und bin der Letzte, und außer mir ist kein Gott. Es kommt einmal, und wohl zuerst, in der Katakombe S. Priscilla auf einer lakonischen Miniuminschrift aus der Mitte des 2. Jahrhunderts vor; dieselbe lautet: MODESTINA *ΑΩ*, d. h. Modestina vivas in Christo[1]. Umgeben von einem Kranz, ohne Monogramm, steht es auch auf der merkwürdigen, wohl noch dem Anfang des 4. Jahrhunderts angehörenden Inschrift des Euelpius[2]. Am öftesten sieht man es auf Grabsteinen, aber selten allein, sondern meist ist das Monogramm Christi (Α ☧ ω) zwischen die Buchstaben gestellt[3]. Diese Stellung mit dem Monogramm Christi in der Mitte hat es auch in der Verzierung (Clavus) auf einem der Gewänder, welche auf dem Gräberfelde von Achmim-Panopolis (Oberägypten) gefunden wurden; es soll dem 4. Jahrhundert angehören[4]. Auch der Nimbus Christi hat am häufigsten das *ΑΩ* neben dem Kreuz oder Monogramm eingezeichnet. So auf einem Sarkophag in S. Vitale zu Ravenna, auf dem Mosaikgemälde von S. Aquilino in Mailand (5. bis 6. Jahr-

---

[1] Vgl. Wilpert in der Innsbrucker Zeitschrift für kathol. Theologie 1888, S. 160.

[2] Kraus, Roma sott. S. 58.

[3] Weitere Varianten bei Kraus, Real-Enc. I, 61 ff.

[4] Vgl. R. Forrer, Die frühchristlichen Alterthümer aus dem Gräberfelde von Achmim-Panopolis (Straßburg 1893) Taf. XIV, Fig. 5.

hundert; Fig. 2). Aus derselben Zeit sind die Lammbilder mit dem Nimbus, in welchem sich *AΩ* eingeschrieben findet. Ferner finden wir dieses Zeichen auch auf Ringen, Münzen, selbst an öffentlichen Bauwerken, allein, ohne Inschrift z. B. an Porta Latina in Rom (Ende des 4. Jahrhunderts), mit einer solchen von 377 zu Sitten in Wallis, mit dem Monogramm häufig an und in Kirchen, z. B. zu Ravenna. Es hat sich dieses Symbol bis weit ins Mittelalter herein erhalten: in S. Marco zu Rom (ca. 830), auf einem Elfenbeindeckel eines Evangeliariums im Museum zu Darmstadt (11. Jahrhundert), in einem Fresco im Dome zu Auxerre (12. Jahrhundert). Didron[1] erwähnt eine Darstellung aus dem Ende des 15. Jahrhunderts, wo Gott Vater und Sohn das Evangelienbuch halten, auf welchem die Worte stehen: Ego sum alpha et o, principium et finis. Dieselbe Inschrift EGO SV̄ AL PHA ET O[2] umgibt das Haupt des Erlösers am Portale des Domes zu Parma. In der Formel Aω kommt das ω durchweg in der uncialen Form vor; die Capitale in der Schreibung Aω oder *AΩ* findet sich nur wenigemal.



Fig. 2. **Christus mit Monogramm-Nimbus.** (Aus S. Aquilino in Mailand.)

Aus den ersten christlichen Jahrhunderten stammt auch das Monogramm des Namens Jesus; es zeigt die Buchstaben *HI* = *IH* = *Ἰησοῦς* und kommt viermal auf Epitaphien in S. Priscilla vor, welche de Rossi (Bullett. 1888—1889) veröffentlicht hat. Ein Epitaph bringt Wilpert[3], dessen schöne Buchstaben sowie die klassische Form ihrer Abfassung beweisen, „daß wir es mit einem Monument zu thun haben, welches spätestens der Mitte des 3. Jahrhunderts angehört". Erst später kommen die Buchstaben IHS vor, welche man mit Iesus humilis societas, oder mit Iesus hominum salvator oder auch mit In hoc signo (vinces) übersetzen wollte. Das H ist aber nur das griechische lange E und heißt einfach Iesus, nach mittelalterlicher Schreibart IHESVS. Es ist also dieses Monogramm zusammengesetzt aus den beiden ersten Buchstaben von Jesus in griechischer Schrift und dem letzten Buchstaben, und man trifft es schon auf den Goldmünzen der letzten Kaiser von Konstantinopel (es ist also nicht erst von den Jesuiten erfunden!); man liest hier: IHS XPS NIKA = Jesus Christus siegt. Es

[1] Icon. chrét. p. 601.

[2] Lübke, Geschichte der Plastik (2. Aufl.), liest: Ego sum Phaeton!

[3] Die gottgeweihten Jungfrauen in den ersten Jahrhunderten der Kirche (Freiburg, Herder, 1892) S. 96. Abbildung das. Taf. IV, 8.

hat sich dieses Zeichen das ganze Mittelalter hindurch und bis auf unsere Zeit erhalten, nur hat man ihm die lateinischen Schriftzeichen substituirt und es wie oben angegeben gelesen.

Der Anker[1] als Sinnbild der christlichen Hoffnung (Hebr. 6, 19) gehört zu den ersten und ältesten Symbolen. Indem die Kirche den Anker in den Kreis ihrer Symbolik aufnahm, wollte sie Gott als den festen Grund auffassen, in welchen der Gläubige den Anker seiner Hoffnung und seines Vertrauens in allen Lebensstürmen werfen soll; vorzüglich aber sollte er Sinnbild jener Hoffnung sein, die das Heidenthum nur zweifelnd hegen durfte, die aber für die ersten Gläubigen den sichersten und beseligendsten Halt in den Stürmen der Verfolgung bildete: jener Hoffnung nämlich, nach der drangvollen Seefahrt des irdischen Lebens mit Christus, unserem Vorläufer, in dem heiligen Hafen eines ewig seligen Himmelsfriedens Ruhe und Vergeltung zu finden. Wir finden darum den Anker auch auf den ältesten Grabsteinen in den Katakomben[2], bisweilen bei Personen, die schon in ihren Namen (Spes, Elpis, Elpidius u. dgl.) die „Hoffnung" ausdrückten; seine häufige Wiederkehr verkündet mit einer gewissen Freudigkeit die glückliche Ueberzeugung der christlichen Hoffnung auf ein ewiges Jenseits. Die Form und Gestalt des Ankers führte aber noch zu einer weitern Symbolik. Besonders der Anker mit der Querstange (s. Fig. 5) unter dem Ringe nämlich galt auch als ein Zeichen für das Kreuz und die Erlösung. Da die ersten Christen gezwungen waren, die Geheimnisse ihres Glaubens, besonders das des Opfertodes Christi, zu verhüllen, so konnten sie durch dieses Zeichen, dem Drängen ihres Herzens nachgebend, jederzeit das Bild der Erlösung vor ihr Auge führen.

Auf den altchristlichen Monumenten[3] findet man den Anker oft verbunden mit dem Fisch oder mit zwei Fischen, auch mit einer Taube oder zwei Pfauen; es ist dann die Idee ausgesprochen: Der Verstorbene ist im Vertrauen auf die Verdienste des Erlösers abgeschieden mit der Hoffnung, in die Freude und in den Genuß des himmlischen Paradieses einzugehen. Erweitert wird der Bilderkreis noch durch Hinzufügung des Lammes oder des guten Hirten (Fig. 3). Ferner findet man dabei das Schifflein der Kirche oder Daniel oder Jonas. Später wurde das Monogramm ☧ ebenfalls mit dem Anker vereinigt. In der Wandmalerei der Katakomben ist der Anker niemals zur Darstellung gekommen.

---

[1] Vgl. Real=Enc. I, 53.

[2] *Garrucci* VI, tav. 484^{10}, $486^{13.\,14}$, wo, wie öfter, mit Absicht der Anker so geformt ist, daß dem Auge des Christen sofort das Kreuz, der wahre Grund aller christlichen Hoffnung, vorschwebt. Tav. 487^{1}.

[3] *Garrucci* VI, tav. $477^{9-11.\,27-32.\,34-39.\,44.\,45}$, tav. $478^{19.\,21.\,27}$, tav. 486^{13}, tav. 492^{17}.

Die Taube als Symbol findet sich ebenfalls in der ältesten christlichen Zeit, das ganze Mittelalter hindurch, wie sie auch in unsern Tagen noch dargestellt wird. Die Kirchenväter und die alten kirchlichen Schriftsteller, wie Augustinus, Tertullian, Hieronymus, Chrysostomus, Cyprian und Basilius d. Gr.[1], reden von ihr als dem Sinnbild des Heiligen Geistes; sie hat nach ihnen keine Galle, ist das Sinnbild der innigsten Liebe (nach Hohel. 6, 8) und sinnbildet die Kircheneinheit, den guten Christen, die Versöhnung mit Gott (Noe!); die Turteltaube sodann Gottes Barmherzigkeit, die kirchliche Gemeinschaft, die Keuschheit und Treue der Liebe u. s. w. Wenn aber die Väter so oft von der Taube als Symbol christlicher Ideen und Geheimnisse reden, so haben sie hierin die Heilige Schrift als Führerin: die Taube war ja nach ihr dem Noe eine Botin des Friedens, und Christus selbst bedient sich ihr als Symbol der christlichen Einfalt (Matth. 10, 16) und in ihrer Gestalt erschien der Heilige Geist über dem Haupte Christi. Was ist darum erklärlicher, als daß sie schon auf altchristlichen Monumenten, auf Gemälden, Mosaiken, Goldgläsern und Inschriften vorkommt?



Fig. 3. **Anker mit Fisch, Taube, Lamm und gutem Hirten.** (Carneol des Museo Kircheriano.)

Was die Zeitbestimmung anlangt, innerhalb welcher das Symbol der Taube in Rom in Gebrauch war, sagt Wilpert[2]: „Die Taube fand sich schon im ältesten Theile von S. Priscilla auf einem Epitaphium vor; sie ist conform der alten Inschriftenfamilie dieser Katakombe mit Minium auf einer Ziegelplatte gemalt und wird jetzt im Lateranensischen Museum aufbewahrt. Wollen wir sie spätestens in die letzten Decennien des 2. Jahrhunderts setzen, so ist ein anderes Beispiel dieses Symbols sicher aus der ersten Hälfte des nämlichen Jahrhunderts. Dasselbe ist ein Marmorfragment, auf dem zwei Tauben in herrlicher Zeichnung eingemeißelt sind; es liegt noch heute in S. Priscilla. Schöne Tauben fanden sich auch in S. Domitilla auf mehreren Epitaphien der Antonine in den Galerien, die durch den Bau der Basilika der hl. Petronilla abgeschnitten wurden."

Die Taube versinnbildet entweder den Heiligen Geist, der in dieser Gestalt bei der Taufe Christi sichtbar wurde, oder die Seele des Verstorbenen[3], die, von den Banden des Körpers befreit, wie ein Vogel in das Paradies sich emporschwingt. Auf den altchristlichen Epitaphien ist sie natürlich in letzterem Sinne zu erklären. Auf einer Inschrift, welche de Rossi

[1] Die betreffenden Stellen bei Kreuser, Christlicher Kirchenbau II, 227 ff.

[2] Innsbrucker Zeitschrift für kathol. Theologie 1888, S. 173.

[3] Vgl. Wilpert, Principienfragen S. 79.

im ersten Bande seiner Inscriptiones christ. (n. 937 p. 421 sq.) und im „Bullettino archeol. crist." (a. 1864 p. 12) veröffentlicht hat, sehen wir links unten zwei gegen ein Monogramm Christi zugewendete Tauben mit dem Oelzweig im Schnabel, über der zur Linken befindet sich der Name BENE RA, über der andern SABBATIA, und über diesen Namen lesen wir PALVMBVS SINE FEL, „Täubchen ohne Galle", ein Ausdruck, der auch auf andern Inschriften wiederkehrt und der die Absicht des Künstlers klar zeigt: die Seelenruhe der Verstorbenen in Christo und im Frieden zu bezeichnen. Der Oelzweig, den wir gewöhnlich im Schnabel oder in den Krallen der Taube erblicken (Fig. 4), ist das Symbol des Friedens, also gleichbedeutend mit der solemnen Formel IN PACE, die aus dem apostolischen Gruße sich herausgebildet hat. Die Taube mit dem Oelzweig bedeutet also nichts anderes als die Formel SPIRITVS IN PACE, die wir in verschiedenen Zusammensetzungen auf den Grabsteinen wiederholt ausgeschrieben finden [1]. Kommt zu diesem Bilde noch der Fisch, das Symbol Christi, hinzu, so wird der angewünschte Friede näher bestimmt und erhalten wir die vollern Formeln: IN PACE ET IN CHRISTO oder IN PACE DOMINI, PAX TIBI A Do(mino) und ähnliche, die uns die Inschriften in Worten darbieten. Auf solche Weise erklären sich die Epitaphien gegenseitig und schließen bei ihrer Interpretation jede Willkür aus. In diesem Sinne darf man mit vollem Recht, wie Wilpert (a. a. O.) sagt, von einer „Hieroglyphensprache" der Katakomben reden.



Fig. 4. **Tauben mit Oelzweig.**



Fig. 5. **Taube mit Oelzweig, Anker und Lamm.** (Grabstein aus S. Callisto, Lucinaregion.)

Mitunter sind auch mehr als zwei Sinnbilder miteinander verbunden, so auf einem Grabstein aus der Katakombe des hl. Callistus (Lucinaregion) (Fig. 5),

[1] *de Rossi,* Roma sott. II, tav. XLIX, 6. 5: XXXIX, 23.

wo der Anker in Kreuzesform, das Lamm und die Taube bei einander sind und von dem Verstorbenen, Faustinus, zu sagen scheinen: „Hier ruht ein Christ, der, durch das Kreuz Christi erlöst, alle seine Hoffnung auf ihn setzte und nun, von den Banden dieser Zeitlichkeit befreit, sich des einst gehofften Friedens erfreut.“ [1]

In der altchristlichen Zeit wird die Taube auch als Sinnbild der Apostel gebraucht. Ferner gilt nach Gregor d. Gr. (Hom. 29 in Evang.) und der Psalmstelle 123, 7: Anima nostra sicut passer erepta est de laqueo venantium; laqueus contritus est et nos liberati sumus, die fliegende Taube auch als Sinnbild der Himmelfahrt Christi, der Seele der Martyrer und Heiligen, wie sie, der Fesseln des Körpers entledigt, ihrer ewigen Bestimmung zufliegt [2]. Nach Kraus [3] erhielt sich die symbolische Verwendung der Taube in den Mosaiken des 4., 5. und 6. Jahrhunderts und mit derselben mystischen Bedeutung, welche wir aus den Briefen des hl. Paulinus [4] und aus noch wohlerhaltenen Denkmälern erkennen, auf welchen z. B. die die zwölf Apostel vorstellenden Tauben auf dem Kreuze oder um das Kreuz herum sitzen. In einer dem Britischen Museum gehörigen spanischen Handschrift aus dem 12. Jahrhundert sehe man Tauben am blauen Himmel fliegen mit der Legende „Animae interfectorum“ — die Seelen der Erschlagenen (Offb. 6, 9). Um die sieben Gaben des Heiligen Geistes anzudeuten, umgeben sieben weitere, aber kleinere Tauben eine größere, oder eine Taube erscheint in einem siebenfachen Ringe der Regenbogenfarben. Wie die Taube als Sinnbild des Heiligen Geistes das ganze Mittelalter hindurch bis in unsere Zeit, besonders bei Darstellungen der Trinität, der Taufe Christi und bei Mariä Verkündigung gebraucht wird, werden wir später sehen.

Das Lamm. Ein ebenfalls noch gebräuchliches Symbol ist das Lamm. Der Heiland selbst wird das Lamm genannt, das Osterlamm, geschlachtet für die allgemeine Schuld, oder wie der hl. Johannes der Täufer sprach: „das Lamm Gottes, welches hinwegnimmt die Sünden der Welt“ (Joh. 1, 19). Der hl. Johannes der Evangelist schaut in seiner Offenbarung (5, 8) das Lamm, vor welchem die 24 Aeltesten anbetend niederfallen. Ferner nennt der Herr selbst seine Getreuen seine Lämmer und Schafe, da er dem Apostelfürsten das Hirtenamt überträgt (Joh. 21, 15—17. Matth. 10, 16). Auch ist das Lamm ein beliebtes Bild der ältesten Kirchensprache, und die Väter der Kirche bringen es in den verschiedenen Zügen mit Christus dem Herrn in Verbindung.

---

[1] Kraus, Roma sott. S. 238. [2] Real-Enc. II, 821.
[3] A. a. O. S. 239.
[4] *S. Paulin.* Epist. XII. ad Sever. (ed. 1622) p. 152.

In den Katakomben ist es zunächst als Symbol „des Christen, der noch hier auf Erden seiner geistigen Nahrung (pasce oves meas . . . pasce agnos meos) nachgehen muß", im Gegensatz zur Taube dargestellt worden, „die befreit von den Banden des Körpers in das himmlische Vaterland sich emporgeschwungen hat"[1]. Diese Bedeutung hatten zwei Darstellungen des Lammes mit dem Hirtenstab, an welchem der Milcheimer hing, in zwei Kammern der Domitilla-Katakombe, von denen die eine der ersten Hälfte des zweiten, die andere der ersten Hälfte des dritten Jahrhunderts angehört; nur das Lamm der ersten Kammer ist erhalten[2] (Fig. 6). Als Symbol Christi scheint es erst in der Periode des Friedens in den von der Apokalypse inspirirten Mosaiken seinen Anfang genommen zu haben und dürfte dann von diesen in die übrigen Kunstzweige gekommen sein. In einem Deckengemälde der Katakombe der hll. Petrus und Marcellinus glaubte man seit 300 Jahren ein Lamm mit einem nimbirten Milchgefäß zu sehen, und es erlangte diese Darstellung als „eucharistisches Lamm" eine große Berühmtheit und wurde unzähligemal reproducirt. Wilpert untersuchte die Darstellung und gibt die richtige Zeichnung[3]. Danach existirt auf dem Original das Lamm gar nicht; das Milchgefäß hat zwar um die Oeffnung einen gelben Nimbus, ruht aber auf einem jetzt sehr verblichenen Blattornament, aus welchem zwei Ranken herauswachsen, die in einer schönen Volute das Gefäß umschlingen. Das Bild verliert indes seinen symbolischen Werth nicht, denn der gelbe Nimbus um die Oeffnung des Milchgefäßes zeigt an, daß der Inhalt des Gefäßes eine heilige Sache ist.



Fig. 6. **Lamm mit Hirtenstab und Milcheimer.** (Wandgemälde in S. Domitilla.)

Als Symbol Christi begegnet uns das Lamm mit dem Beginne des 4. Jahrhunderts in einer ganzen Reihe neuer Auffassungen, die der unverkennbare Ausdruck des freudigen Triumphes sind, den die Kirche feierte. Denn bald steht es auf einem Berge, an dessen Fuß die vier Paradiesesströme entspringen; bald erscheint es mit dem Nimbus umgeben, von Palmzweigen umschlossen, über ihm das glorreiche Monogramm auf einer die Kirche sinnbildenden Säule, und Lämmer und Tauben, die Sinnbilder der bekehrten Völker, sammeln sich zu ihm; bald sehen wir es zu den Füßen des lehrenden Heilandes, das Opferlamm und die ewige Weisheit, zum Ausdrucke des

[1] Vgl. Wilpert in der Innsbrucker Zeitschrift für kathol. Theologie 1888, S. 170.

[2] Wilpert, Die Katakombengemälde und ihre alten Copien (Freiburg, Herder, 1891) S. 37.

[3] Ebd. Taf. XXVI (2, 2ᵃ).

wider Arius ausgesprochenen Dogmas von den beiden Naturen. Die häufigste ist die erstgenannte Darstellung; sie kehrt immer wieder in den Apsiden der Basiliken, auf den Malereien der Glasschalen und in zahlreichen Sculpturen der Sarkophage, in mannigfaltiger Verschiedenheit, aber immer mit dem einheitlichen Grundgedanken [1]. Endlich erscheint das Lamm auch als Sinnbild der Tugenden, die einen Verstorbenen geziert haben, z. B. seiner Unschuld, seiner Liebenswürdigkeit, Reinheit u. s. w.; bekannt ist besonders das Bild der keuschen Susanna als Lamm zwischen den ruchlosen Alten (siniores), die als Wolf und Fuchs neben ihr stehen, z. B. im Cimitero di Pretestato (Fig. 7). Die Darstellung Christi unter dem Bilde des Lammes war bei den alten Christen so beliebt, daß sie trotz des Canon 82 der 692 zu Konstantinopel abgehaltenen Synode (Quinisextum), welcher sagt: „Künftig soll auf den Bildern (d. h. Kreuzesbildern) statt des Lammes die menschliche Figur Christi dargestellt werden" [2], sich noch lange Zeit, bis ins 12. Jahr-



Fig. 7. **Lamm als Sinnbild der Unschuld zwischen Wolf und Fuchs.**
(Fresco im Cimitero di Pretestato.)

hundert erhalten hat. Als interessant erwähnen wir noch ein eucharistisches Gefäß in Lammes-Form aus dem liturgischen Silber- und Goldschatz des Cav. de Rossi in Rom. Mit einer ovalen Oeffnung auf dem Rücken steht es fest auf einer runden Schale oder Patene, welche ringsum, gleichfalls fest, zwölf einfache, becherartige Behälter trägt [3].

Am öftesten finden wir durch alle Zeiten und auch heute noch das Lamm abgebildet als Symbol Christi, entweder mit dem Kreuze oder der Siegesfahne, in letzterem Falle an den Auferstandenen erinnernd, oder das Lamm auf dem Buche liegend mit den sieben Siegeln (Offb. 5, 6. 12), oder das Lamm mit einem vor ihm stehenden Kelch, in welchen das Blut aus seiner Brustwunde fließt: der leidende und siegende Christus (Joh. 1, 29. Offb. 17, 14 2c.); es wird so meistens rückwärts schauend dargestellt. Auf einer

---

[1] Vgl. de Waal in Real-Enc. II, 265.

[2] Hefele, Conciliengeschichte III, 311.

[3] Vgl. Röm. Quartalschrift 1888, S. 277 ff. Abbildung daselbst in natürlicher Größe.

gravirten Kupferplatte aus dem 13. Jahrhundert hat es die Umschrift: Carnales actus tulit agnus hic hostia factus [1].

Der Fisch. Im Gegensatz zu den bisherigen Symbolen, welche fast durch alle christlichen Jahrhunderte und jetzt noch angewendet werden, steht das Sinnbild des Fisches insofern, als es später fast gar nicht mehr gebraucht wird. Als Symbol findet sich der Fisch auf den verschiedenartigsten Denkmälern der ersten christlichen Jahrhunderte: auf Grabsteinen — man kennt bis jetzt gegen hundert Grabdenkmäler, auf denen das Bild des Fisches oder das Wort *ΙΧΘΥC* angebracht ist —, auf geschnittenen Steinen, Ringen und Siegeln, auf Lampen, besonders auf solchen zu Carthago gefundenen, auf welchen sich der Fisch zahlreicher abgebildet findet (Fig. 8) als auf andern dortigen gleichzeitigen Monumenten [2]. Dann wurden Fische aus Glas, Elfenbein, Bergkrystall, Schmelz und Perlmutter vielfach in den Katakomben gefunden. Endlich trifft man den Fisch auf Wandgemälden der Katakomben, und zwar gehört hier die älteste Darstellung schon dem Anfange des 2. Jahrhunderts an, nämlich das Doppelbild des Fisches in der Krypta der heiligen Lucina.

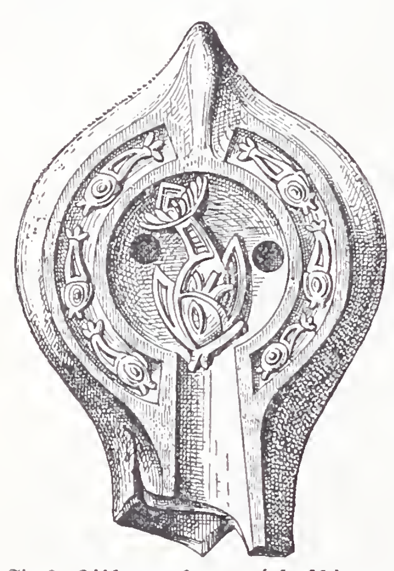


Fig. 8. **Fisch, umgeben von sechs kleinern Fischen.**
(Lampe aus Carthago, nach P. Delattre.)

Als erste und hauptsächlichste Bedeutung des Fisches geben die heiligen Väter und kirchlichen Schriftsteller an, daß er ein Typus Christi sei. Origenes (In Matth. III, 584 [ed. BB.]): *Χριστὸς ὁ τροπικῶς λεγόμενος ἰχθύς;* Melito (Clavis s. v. Piscis, Spicil. Sol. II, 173): Piscis, Christus. Besonders beachtenswerth sind die Worte Tertullians (De bapt. 1): Nos pisciculi secundum *ΙΧΘΥΝ* nostrum Iesum Christum in aqua nascimur, nec aliter quam in aqua permanendo salvi sumus. Also die Christen sind das göttliche Geschlecht des himmlischen

[1] Vgl. Otte, Handbuch der kirchlichen Kunstarchäologie des deutschen Mittelalters I (5. Aufl., Leipzig 1883), 486. Der jüngere Titurel sagt in der Beschreibung einer Schmelzmalerei (Ausgabe von Zarncke Nr. 97):

— — ein lamp — — daz kriuz in sîner klâ, der van gerötet:
daz zeichen hât uns heil erstrîten und Lûcifer an sin gewalt ertötet.

[2] Cf. *Delattre,* Lampes chrétiennes de Carthago (Lyon 1880) p. 4.

Fisches *(ΙΧΘΥΟΣ ΟΥΡΑΝΙΟΥ ΘΕΙΟΝ ΓΕΝΟΣ)*; sie sind die Fischlein (pisciculi in aqua nascimur), die in dem Wasser geboren werden, welches aus dem Felsen strömt, der nach dem Apostel Christum *(ΙΧΘΥΣ)* bedeutet; nach dem Vorgange Christi (secundum *ΙΧΘΥΝ*) getauft, sollen sie im Stande der Taufgnade verharren (in aqua permanendo salvi) und beständig Weisheit des ewigen Lebens aus dem unversiegbaren Quell der göttlichen Gnade schöpfen. Diese gleichen Wahrheiten bringen die aus dem Ende des 2. und Anfang des 3. Jahrhunderts stammenden Gemälde von S. Callisto zum schönsten Ausdruck[1].

Ganz merkwürdig und für die altchristliche Symbolik von höchster Bedeutung, namentlich auch in Beziehung zu den Fischbildern von S. Callisto, sind zwei Grabschriften[2], von welchen erst in neuerer Zeit die eine gefunden und die andere recht verstanden wurde, nämlich die Grabschrift, welche Abercius, Bischof von Hierapolis, sich verfaßte und die dem 2. Jahrhundert angehört, und die Grabschrift eines Pectorius, der wahrscheinlich im 3. Jahrhundert auf dem Kirchhof St-Pierre d'Estrier bei Autun beerdigt wurde, und die im Jahre 1839 aufgefunden wurde und die Aufmerksamkeit der Gelehrten aller Länder auf sich gezogen hat. Auf seiner Reise nach der „ewigen Stadt" fand Abercius, wie er in seiner Inschrift sagt, überall, im Orient wie im Occident, Eintracht im Glauben; überall bot sich ihm der *ΙΧΘΥΣ* als die mystische Speise dar. Daß der *ΙΧΘΥΣ* die heilige Eucharistie bedeute, lehrt er mit klaren Worten, indem er sagt, daß die Speise, welche der Glaube *(ΠΙΣΤΙΣ)* seinen Alumnen vorsetze, nicht ein wirklicher Fisch sei, sondern der mystische *ΙΧΘΥΣ* (Jesus Christus), den die heilige Jungfrau ergriffen (diese Worte sind nicht allegorisch von der Kirche zu verstehen, sondern im wörtlichen Sinne zu nehmen und auf die jungfräuliche Mutter des göttlichen *ΙΧΘΥΣ* zu beziehen), und das Mahl, in welchem der *ΙΧΘΥΣ* dargereicht wird, nicht aus Fischen, sondern aus Brod und mit Wasser vermischtem Wein bestehe *(οἶνον χρηστὸν ἔχουσα, κέρασμα διδοῦσα μετ' ἄρτου)*. Abercius spricht auf seiner Inschrift also von beiden eucharistischen Gestalten *(οἶνον χρηστὸν ... μετ' ἄρτου)*; ihm entsprechen die bekannten Fischdarstellungen aus dem ältesten Theile von S. Callisto (S. Lucina); wir sehen daselbst zweimal einen Fisch (Fig. 9), der im Wasser schwimmt *(ΙΧΘΥΣ ΑΠΟ ΠΗΓΗΣ)* und auf dem Rücken einen mit Brod gefüllten Korb trägt, aus welchem ein Glas mit

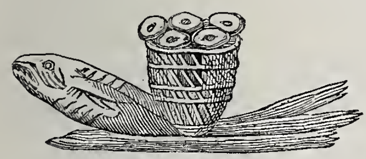


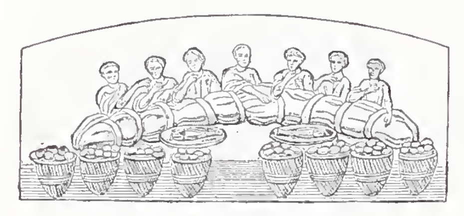
Fig. 9. **Fisch mit Brodkorb.** (Wandgemälde in S. Lucina.)

[1] Vgl. Wilpert, Principienfragen S. 58 f.

[2] Abdruck und Uebersetzung der wichtigsten Stellen in Real-Enc. I, 523 f.

rothem Wein durchschimmert. „Die besprochenen Monumente", sagt Wilpert[1], „zeigen uns demnach die Eucharistie bald unter einer bald unter beiden Gestalten, aber immer zusammen mit dem Fisch. Den Grund dieser Erscheinung legt uns Irenäus nahe, ein Schüler Polykarps und Bischof von Lyon, also der berufenste Interpret der Inschriften des Pectorius und Abercius. Er lehrt, daß man in der Eucharistie zwei Elemente: ein irdisches und ein himmlisches, unterscheiden müsse; das irdische seien die mit den Sinnen wahrnehmbaren Gestalten des Brodes und Weines, welche durch die Consecrationsworte *(ἔκκλησις τοῦ θεοῦ)* in das himmlische Element, d. i. in das Fleisch und Blut Jesu Christi übergehen *(σῶμα καὶ αἷμα τοῦ κυρίου)*. Diesen versinnbildet aber der Fisch *(ΙΧΘΥC)*, den die heilige Jungfrau ergriffen, den Pectorius *ΟΥΡΑΝΙΟΝ* nennt."

Am Ende des 2. oder im Anfang des 3. Jahrhunderts finden wir auch schon die Deutung des Wortes *ΙΧΘΥC*, als die Anfangsbuchstaben von *ΙΗCΟΥC ΧΡΙΣΤΟΣ ΘΕΟΥ ΥΙΟΣ ΣΩΤΗΡ* enthaltend, bezeugt.


Fig. 10. **Mahl der sieben Jünger.** (Wandgemälde in S. Callisto.)

In der Regel ist der Fisch mit andern Symbolen verbunden, am häufigsten und auf Ringen und geschnittenen Steinen fast ausnahmslos mit dem Anker; wir haben dann die Bedeutung: spes in Christo, spes in Deo, spes in Deo Christo. Die Taube ist Sinnbild der dahingeschiedenen Seele; trägt sie den Oelzweig, so ist dieses Symbol gleichbedeutend mit der Acclamation: Spiritus tuus in pace: wo der Fisch hinzutritt, ergänzt sich dieselbe durch den Zusatz: et in Christo; fehlt der Oelzweig, so ist die Deutung: Spiritus tuus in Christo. Als identisch mit *ΙΧΘΥC* galt bei den ersten Christen der Delphin. Es gibt viele Sarkophage, auf denen wir bei den Darstellungen der wunderbaren Vermehrung der Fische und Brode — Delphine sehen, und auf mehreren Ringsteinen ist bei dem Delphin sogar das Wort *ΙΧΘΥC* eingravirt[2]. Der Delphin, ein Schiff tragend, ist gleich: der göttliche Erlöser, welcher die Kirche aufrecht erhält und durch die Stürme dieser Welt hindurchträgt. Fisch und Brod bezieht sich auf die wunderbaren Brodvermehrungen (Joh. 6, 1—15. Matth. 14, 19—21; 15, 32—38) oder auf das Mahl der sieben Jünger (Fig. 10) nach der Auferstehung (Joh. 21, 1—13)[3], symbolische Darstellungen des eucharistischen Mahles, des Tisches des Herrn.

---

[1] Principienfragen S. 61. [2] Vgl. Wilpert, Principienfragen S. 62.

[3] Im Cömeterium S. Callisti unter Beifügung der Körbe der Brodvermehrung. *Garrucci* tav. 7⁴. 8⁴. 9³.

Eine höchst interessante Darstellung ist in S. Callisto (Fig. 11), auf welcher sich die eucharistische Opferhandlung des Neuen Bundes vollzieht: ein mit dem Philosophenmantel bekleideter Priester hält seine Hände nach den Gegenständen hin, welche auf dem dreifüßigen Tische liegen, nämlich nach einem Brod und einem Fisch *(ΙΧΘΥC)*; neben dem Tische steht eine betende weibliche Figur, in welcher de Rossi die Personification der *ΠΙΣΤΙΣ* erkennt. Wir haben hier also wohl die älteste bildliche Darstellung des heiligen Meßopfers, und zwar der Consecrationsscene. Es ist wohl zu beachten, wie Wilpert[1] besonders hervorhebt, daß der Fisch hier auf dem Original ohne Teller einfach auf dem Tisch aufliegt, nicht wie in den Mahlscenen und auf fast allen bisher veröffentlichten Abbildungen unserer Scene auf einem Teller. Dieser Unterschied darf nicht übersehen werden; er ist nicht zufällig, sondern in S. Callisto consequent von den alten Künstlern durchgeführt: wir finden den Fisch ohne Teller, also nicht als Speise zugerichtet, überall da, wo er zusammen mit den eucharistischen Gestalten — entweder Brod und Wein oder nur Brod — auftritt. In diesen Fällen ist der Fisch *(ΙΧΘΥC)* hinzugefügt, um anzudeuten, daß das Brod das wirkliche Fleisch, der Wein das wirkliche Blut des himmlischen *ΙΧΘΥC* ist.



Fig. 11. **Eucharistische Opferhandlung.** (Wandgemälde in S. Callisto.)

Daß der Fisch auch ein Symbol der Gläubigen ist, ersehen wir aus obiger Stelle Tertullians. Schon Christus der Herr bezeichnet die Apostel als Menschenfischer. Schließlich noch die Bemerkung, daß mit der ersten Hälfte des 3. Jahrhunderts der Gebrauch unseres Symbols abnimmt und mit dem Aufhören der Christenverfolgungen fast ganz verschwindet[2].

Die Palme, das Zeichen des Sieges schon bei allen alten Völkern. Als christliches Symbol bedeutet sie den Sieg des Christen über den Tod (Iustus ut palma florebit, Ps. 91, 13), über das Fleisch und die Welt. Mit Vogel und Anker gehört die Palme zu den ältesten christlichen Symbolen, z. B. schon im Cömeterium der hl. Priscilla. Die Palme ist besonders auch ein Symbol des Martyriums (daher martyrii palmam accepit, martyrii palmam meruit obtinere, martyrii palma coronatus est etc.), und die

[1] Principienfragen S. 60 und 95. Vgl. auch Kraus in der Literarischen Rundschau 1881, S. 48.

[2] Vgl. zu Vorstehendem auch den Art. „Eucharistie" in Real-Enc. I, 433 ff.

ursprünglichen Ruhestätten der Martyrer waren unzweifelhaft regelmäßig mit diesem Zeichen geschmückt. Dennoch ist nicht überall, wo die Palme auf einem Grabe erscheint, dasselbe mit Sicherheit als ein Martyrergrab zu bezeichnen. Der Palmzweig kommt auch vor in Verbindung mit dem Monogramm Christi oder einem Christus bedeutenden Symbol, z. B. dem guten Hirten, dem Hirtenstab, dem Fisch, dem Lamm mit dem Milcheimer, und kann dann nichts anderes bedeuten als *τούτῳ νίκα*. Der Palmbaum oder -zweig ist häufig ein Symbol des Paradieses oder des himmlischen Jerusalem [1].



Fig. 12. **Monogramm im Lorbeerkranz zwischen Palmzweigen.**

Der Kranz, als altchristliches Symbol sehr zahlreich auf Grabsteinen und religiösen Gegenständen aller Art, bedeutet Sieg über Tod und Satan, vielleicht Priesterthum des Hingeschiedenen. Oft erscheint der Heiland selbst oder die Hand des himmlischen Vaters aus der Wolke als Spender des Siegeskranzes [2]: so im Cömeterium Pontiani den Martyrern Abdon und Sennen, im Cömeterium S. Sebastiani [3]. Die Palme und der Kranz (corona vitae aeternae) enthalten eine Anspielung auf den Sieg des Christen über die zeitliche Welt (Fig. 12).

Das Schiff findet man in den Katakomben als Fresco auf Grabschriften und Sarkophagen, Ringsteinen und Goldgläsern, und die meisten

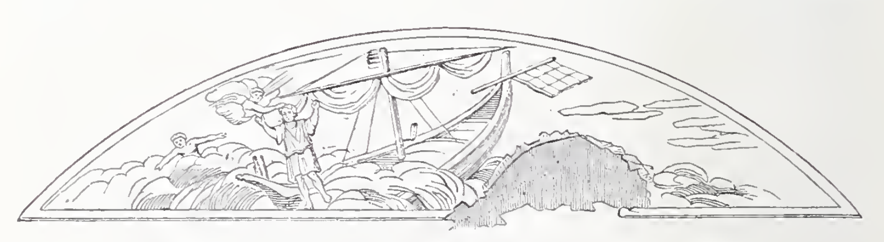


Fig. 13. **Kirche im Sturm.** (Fresco in einer Sacramentskapelle von S. Callisto.)

altchristlichen Lampen haben die Form des Schiffes. Es ist Symbol des menschlichen Lebens, besonders der glücklich zurückgelegten Lebensfahrt; so isolirt auf Epitaphien. Die älteste Darstellung desselben ist wohl auf der Marmorverschlußplatte eines Loculus im Cömeterium Ostrianum [4]. Oefter

[1] Vgl. Real-Enc. II, 615.

[2] Ausdrücke, welche man zur Bezeichnung des Martyrertodes im römischen Brevier findet, sind zusammengestellt bei Hack, Der christliche Bilderkreis (Schaffhausen 1856) S. 4.

[3] Andere Beispiele in Real-Enc., Art. Corona I, 333.

[4] Vgl. Real-Enc. II, 729.

erscheint das Schiff mit andern Symbolen verbunden, z. B. mit dem Leuchtthurm, dem Monogramm Christi u. dgl. Das Schiff ist besonders auch Symbol der Kirche, welche nach den Vätern auf dem Meere dieser Zeitlichkeit treibt und alle Gläubigen, die sie an Bord nimmt, dem Hafen der ewigen Seligkeit zuführt. Das Schifflein der Kirche im Sturme zeigt ein bekanntes Fresco in einer der sogen. Sacramentskapellen der Katakomben (Fig. 13); fast alle katholischen Archäologen sehen darin das Bild der unter dem Beistand Gottes durch die Stürme der Welt sich hindurchringenden Kirche. Ein schönes Bild der Kirche stellt auch eine prächtige Lampe aus Bronze dar, die sich gegenwärtig in der Galerie der Uffizien zu Florenz befindet (Fig. 14): auf der Barke sitzt ein Mann mit einer Buchrolle in der Rechten am Steuer, ein anderer steht in betender Stellung auf dem Vordertheile, „eines der sinnreichsten Denkmäler des gesamten christlichen Alterthums", wie Kraus[1] sagt. Der Steuermann ist Christus, der das Gesetz des Lebens gibt; die Person auf dem Vordertheile des Schiffes der Mensch, der dem Hafen der Ewigkeit entgegeneilt, getragen von dem rettenden Schiffe der Kirche und in der Hut des christlichen Gesetzes.

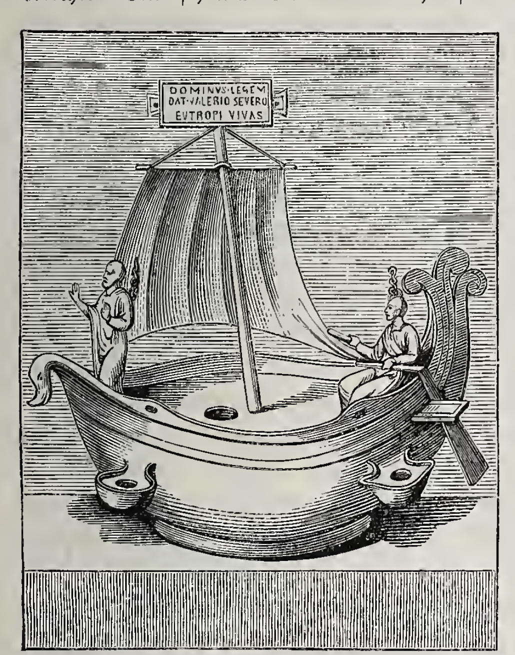


Fig. 14. **Lampe als Bild der Kirche.** (Galerie der Uffizien zu Florenz.)

Der Hahn wird schon von den ältesten kirchlichen Schriftstellern zu allegorischen Betrachtungen benutzt. Bei Prudentius z. B. ist er der Herold des Lichtes[2], der die Geister der Finsterniß verbannt; das Sinnbild Christi, der uns zu wahrem Leben und zum Lichte der christlichen Hoffnung ruft; er verkündigt die Rückkehr des Herrn aus der Unterwelt und damit den Sieg über Sünde und Tod; er mahnt uns an den jüngsten Tag, wo wir

[1] Roma sott. S. 499.

[2] Vgl. auch den schönen Hymnus im Brevier Dom. ad Laud.: Aeterne rer. Conditor:

Nocturna lux viantibus
A nocte noctem segregans
Praeco diei iam sonat.

aus der Nacht dieser Zeitlichkeit zum ewigen Lichte auferstehen werden u. s. w. Der hl. Ambrosius sagt von ihm: Dormientes excitat et sollicitum admonet et viantem solatur etc.[1] Nach Hilarius ist der Ruf des Hahnes vor Tagesanbruch den Dienern des Heiligthums eine Mahnung, das Wort Gottes zeitig zu verkünden.

In den ältesten Katakombendarstellungen ist bisher der Hahn noch nicht gefunden worden, und auch vom 3. Jahrhundert an ist die Zahl seiner Darstellungen auf den Monumenten eine geringe. Er „figurirt auf den christlichen Monumenten fast nur als Attribut des Apostelfürsten; die Säule mit dem Hahn kommt viermal vor: auf dem Gemälde in S. Ciriaca (Fig. 15) — und das ist die einzige Wandmalerei mit dem Hahn —, auf zwei Sarkophagen und der Elfenbeinkiste aus Brescia[2]; alle diese Monumente stammen aus der nachconstantinischen Zeit, wo von einer directen ‚Nachahmung antiker Bilder' nicht mehr die Rede sein kann"[3]. Die Behauptung, daß der Hahn auf Grabplatten als Zeichnung oder Mosaik öfter und zwar „fast durchweg" als Kampfhahn nachgewiesen sei, hat Wilpert[4] als bloß in der Phantasie liegend nachgewiesen.



Fig. 15. **Verläugnung Petri.** (Fresco in S. Ciriaco.)

Schon früh findet sich der Hahn auf den Spitzen der Kirchthürme angebracht und zwar oberhalb des Kreuzes. Er erinnert hier die Gläubigen, über sich selbst zu wachen, damit sie nicht in den Tod, d. i. in die Sünde fallen und den Herrn verläugnen wie Petrus (Joh. 13, 38). Er ist also der Verkünder des Tages, der Prediger, der die Schlafenden aufweckt. Auch mahnt der Hahn die Hirten, wachsam zu sein für das Heil der Herden von der ersten Frühe an. Die uralte vormittelalterliche Zeit hatte den sinnvollen Gedanken: aller Spuck der Unholde liebe die Nacht, der Hahn aber verscheuche sie[5]. Durandus

[1] Real-Enc. I. 642. [2] *Garrucci* II, 59[2]; V, 319[4], 323[5]; VI, 441.

[3] Wilpert, Principienfragen S. 10. [4] A. a. O.

[5] Im ersten Hymnus des Cathemerinon (S. 40) heißt es:

Ferunt vagantes Daemones
Laetos tenebris noctium
Gallo canencte exterritos
Sparsim timere et cedere.

weiß auch den Hahn als Wetterfahne sinnig zu deuten: wie der Hahn sich gegen den Wind wendet, so wird auch der rechte Prediger und wahrhaftige Wächter seiner Gemeinde muthig und unverzagt gegen jeden Wind und Sturm sich drehen, d. h. den Unglauben und die Gottlosigkeit bekämpfen, tadeln und schelten; er wird allem Feindlichen widerstehen und vor dem Wolfe nicht fliehen, der die Herde überfallen will.

Die **Schlange**, schon altchristlich, findet sich in den Darstellungen des Sündenfalls und der Tödtung der zu Babylon als Gottheit verehrten Schlange durch Daniel. Das Schlangenbild symbolisirt den Erlöser, wie Christus ja selbst die Erhöhung der ehernen Schlange in der Wüste als ein Vorbild seiner Erhöhung und seines Opfertodes am Kreuze erklärt hat (Joh. 3, 14). Unter dem Schlangenbilde wird aber viel häufiger der Teufel als Princip des Bösen dargestellt und damit zusammenhängend die Sünde und das Laster, insbesondere der Götzendienst und das Heidenthum. Auf Lampen, welche aus dem 5. Jahrhundert stammen, sieht man Christus mit der Lanze, auf deren Spitze ein Kreuz, die Schlange durchbohrend, während auf der einen Seite ein Drache sich erhebt, auf der andern eine Viper sich windet und unter dem Bilde des Erlösers ein Löwe steht (Super aspidem et basiliscum ambulabis, et conculcabis leonem et draconem. Ps. 90, 13). Man kennt bisher drei solcher Exemplare[1]; ein viertes ist unter den Lampen zu Carthago gefunden worden; wir sehen hier aber nur die Schlange, welche Christus mit dem Kreuzesstabe durchbohrt (Fig. 16).



Fig. 16. Christus besiegt die Schlange. (Lampe aus Carthago, nach P. Delattre.)

Der **Löwe** ist bei allen Völkern Sinnbild der Macht und Stärke. Der sterbende Patriarch Jakob sagte: „Juda ist ein junger Löwe“ (1 Mos. 49, 9). So lag es nahe, den Löwen als Symbol Christi zu nehmen und ihn mit dem Kreuzesnimbus auszuzeichnen, nach den Worten der Geheimen Offenbarung (5, 5): „Siehe, es hat überwunden der Löwe vom Stamme Juda die Wurzel Davids.“ In der sogen. Bibel Karls des Kahlen, einem Meisterwerk der Kalligraphie und Miniaturmalerei, sind Löwe und Lamm mit dem Kreuzesnimbus bezeichnet. Auf einem mittelalterlichen Goldfrontal steht unter dem symbolischen Löwen die Inschrift: Victorem mortis Christum

[1] Vgl. Real-Enc. II, 734.

signat leo fortis[1]. Nach dem Physiologus[2] glaubte man, daß er scheinbar gar nicht, d. h. mit offenen Augen schlafe[3] und so wurde er ein Sinnbild der Wachsamkeit (Fig. 17). So haben mehrere altchristliche Kirchen Roms den Löwen als Wächter an ihren Pforten bis heute erhalten; auch in Deutschland treffen wir das ganze Mittelalter hindurch ein oder mehrere Löwen oder Löwenköpfe an den Vorhallen von Kirchen gleichsam als Träger und Wächter des Heiligthums, so am Westportal des Domes zu Bamberg, an St. Zeno zu Reichenhall, an der Bronzethüre des Domes zu Augsburg, Köln, Wien, Regensburg und vielen andern Orten. Der Löwe, der sein todtgebornes Junges am dritten Tage durch sein Anhauchen oder Anbrüllen zum Leben erweckt, ist ein Sinnbild der Auferstehung Christi. Nach 1 Petr. 5, 8 ist der Löwe auch Sinnbild des Teufels (Leo rugiens circuit quaerens, quem devoret), daher oft unter den Füßen Christi und neben Drache, Basilisk, Natter und andern Ungeheuern, unter den Füßen Heiliger und Verstorbener (Super aspidem et basiliscum ambulabis, et conculcabis leonem et draconem. Ps. 90, 13).



Fig. 17. **Wache haltender Löwe.**

Der **Pelikan** ist heute noch ein beliebtes Sinnbild Christi. Die bekannte Fabel, daß dieser Vogel seine Jungen mit dem eigenen Blute nähre und sich zu dem Behufe selbst die Brust öffne, soll, wie Kraus[4] meint, aus jener Erzählung der ältern Naturforscher entstanden sein, daß die Jungen des Pelikan ihre Aetzung suchen, indem sie die Fische aus dem Kropfsack der Mutter ziehen. Der griechische Physiologus c. 8[5] deutet zuerst diese Fabel auf Christus, der durch sein Blut vom Tode weckt. Die Sage vom Speisen und Beleben dieses Vogels liefen bald ineinander und sind leicht zu erklären, da der Heiland durch seinen Sieg über Tod und Hölle uns das Leben wieder gab, zugleich aber auch unsere Lebensspeise wurde im allerheiligsten Altarssacrament[6]. Das Pelikannest findet sich deshalb öfter

---

[1] Laib und Schwarz, Kirchenschmuck 1861, Heft 11, S. 79.

[2] *Physiologi* sind naturgeschichtliche, aber außerordentlich fabelhafte Beschreibungen besonders von Thieren, mit symbolisch-erbaulicher Deutung. Es gibt verschiedene Ausgaben; besonders bemerkenswerth ist die lateinische aus einer Handschrift des 11. Jahrhunderts im Kloster Göttweih, von G. Heider 1851 herausgegeben.

[3] Cum dormierit leo, vigilant oculi eius. [4] Real-Enc. II, 604.

[5] Vgl. Menzel, Symbolik II, 207, woselbst die ältesten Quellen über unsern Gegenstand angegeben sind.

[6] Angelus Silesius singt im Sinne der ältern Sage:

Wer ist mein treuer Pelikan,
Der mich lebendig machen kann?

in alten, besonders italienischen Bildern über dem Haupte des Gekreuzigten angebracht, entweder auf der Spitze des Kreuzes oder unmittelbar über dem Haupte Jesu. Besonders häufig wird jetzt noch dieses symbolische Bild an den Thürchen des Tabernakels oder über demselben angebracht.

Der **Pfau** findet sich auf christlichen Monumenten der frühesten Zeit und bis ins Mittelalter hinauf häufig bloß decorativ, als simplex ornamentum verwendet. Da weder in der Heiligen Schrift noch bei den Vätern sich eine authentische Deutung des Pfau-Symbols findet, so hat man theils in der Erneuerung des Gefieders im Frühling, theils in der vermeintlichen Unverweslichkeit des Pfauenfleisches den Hinweis auf die Auferstehung des Fleisches gesehen. In ersterer Hinsicht würde der Pfau, ähnlich den Darstellungen der Jahreszeiten auf heidnischen wie christlichen Monumenten, auf den ewigen Frühling hinweisen, zu welchem die Seele nach dem Todesschlafe des Winters erwachen wird. Daher steht im Cömeterium des hl. Calistus in dem Cubiculum gegenüber der Grabkapelle des Papstes Miltiades der Pfau als Decoration bei den Bildern der vier Jahreszeiten, und ebenso sehen wir im Cömeterium des hl. Januarius zu Neapel[1] den Pfau mit den aufgeschlagenen Radfedern inmitten von Blumen und Kränzen, in Mailand (Fig. 18) den Pfau mit seinen Jungen in einem Blumengehege und in der ältesten dieser Darstellungen zwei Pfauen zwischen Blumenguirlanden im Cömeterium des Calistus aus dem 2. Jahrhundert. Als Symbol der Auferstehung werden auch ihm die mancherlei Epitheta beigefügt, welche gewöhnlich die symbolischen Lämmer und Tauben tragen, wie z. B. ein Siegeskranz, ein Oelzweig, mit Brod gefüllte Gefäße. Der Pfau war bei den alten Christen auch Symbol der Taufgnade; deshalb findet er in den alten Baptisterien zu Ravenna, Neapel, Cividale, wie auch in der Kapelle des hl. Johannes des Täufers beim lateranensischen Baptisterium, mit Vorliebe in den Decorationen Verwendung[2]. Bei St. Hieronymus ist der Pfau ein Bild der Juden, später ist er ein Bild des Teufels, der Eitelkeit und Hoffart. Es heißt von ihm in einer Züricher Handschrift des 12. Jahrhunderts:



Fig. 18. **Pfau mit Jungen.** (Wandgemälde in S. Nazario in Mailand.)

> Voce satan, pluma seraphim, cervice draconem,
> Gressu furtivo designat pavo latronem.

---

[1] *Garrucci* tav. 92². 104¹.

[2] Ibid. tav. 239¹. 269. Weiteres hierüber sagt de Waal in Real-Enc., Art. Pfau, II, 615.

Und im Freidank CXLII, 13 f.:

> Der phâwe diebes sliche hât,
> Tiuwels stimme und engels wât [1].

Der **Hirsch**, ein schönes und bei den alten Christen schon beliebtes Symbol, ist ein Bild der nach Gott schmachtenden, sich sehnenden Seele (Ps. 41, 2) oder ein Bild derer, die (Hunger und) Durst haben nach der Gerechtigkeit und gesättigt werden (Matth. 5, 6). In dieser Bedeutung erscheint er bald einzeln, bald mit andern Symbolen. Das Bild des Hirsches allein haben: ein Freskogemälde im Cömeterium der hl. Agnes, die vier Ecken einer Deckenverzierung im Cömeterium des hl. Petrus und Marcellinus [2], spätere Mosaiken und Grabschriften. Deutlicher wird die Bedeutung unseres Symbols, wenn in der alten Empore von St. Johann im Lateran zwei Hirsche sich nach einem in ihrer Mitte befindlichen Kreuze hinbewegen, oder wenn Hirsche gierig trinken von dem Wasser, das in vier Bächen einem Berge entströmt, auf welchem ein Lamm steht. Das älteste Gemälde mit den Hirschen, die gierig vom Wasser trinken, ist aus dem 4. Jahrhundert und befindet sich in der jetzt mit S. Callisto verbundenen Katakombe der hl. Balbina. Die Darstellung mit dem Lamme auf einem Berge, dem vier Bäche entströmen, findet sich auf römischen und südgallischen Monumenten (Fig. 19). Das Lamm sinnbildet hier Christum, die vier Flüsse bezeichnen die vier Evangelien. Die gierig trinkenden Hirsche sind die, welche das Evangelium bereitwillig und freudig aufnehmen und volle Sättigung finden, gemäß den Worten: „Wer von dem Wasser trinkt, das ich ihm geben werde, den wird ewiglich nicht dürsten, sondern es wird in ihm eine Quelle des Wassers werden, das da fließt ins ewige Leben“ (Joh. 4, 14). Daher war der Hirsch dem heiligen Hieronymus Symbol der Apostel, Beda dem Ehrwürdigen Symbol der Prediger, Lehrer und Gläubigen, dem Cassiodor der Heiligen, dem Origenes der Büßer [3]. Nach dem Physiologus und schon nach den Kirchenvätern, z. B. Hieronymus, bestand die Sage, daß der Hirsch durch seinen Athem giftige Schlangen aus der Erde ziehe, sie verschlinge und ohne Schaden wieder von sich gebe, wenn er getrunken habe, oder daß er mit dem Fuße giftige Schlangen zerstampfe, — ein Bild des Christen, die Schlange der Sünde zu vernichten; es wurde diese Sage ebenfalls auf die Heilkraft

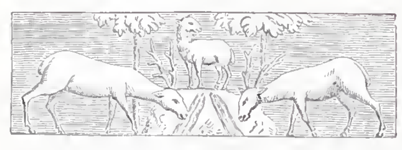


Fig. 19. **Hirsche trinken aus den Bächen des Heiles.** (Von einem Sarkophag.)

---

[1] W. Wackernagel, Die goldene Altartafel von Basel S. 15. Vgl. Otte a. a. O. I, 487 [4].

[2] *Garrucci* tav. 42 [1], 60 [1]. [3] Real-Enc. I, 666.

der Taufe angewendet und auf Taufsteinen abgebildet, so z. B. auf einem altromanischen Taufsteine, wohl aus dem Kloster Hirsau oder Alpirsbach stammend, in der Stadtkirche zu Freudenstadt[1].

Die **evangelistischen** Symbole sind: Adler, Mensch, Stier und Löwe, bezeichnend die vier Evangelisten Johannes, Matthäus, Lucas und Marcus. Wie die bildlichen Darstellungen der vier Evangelisten findet man auch die symbolischen Zeichen derselben schon gegen Ende des 4. Jahrhunderts, nachdem bereits seit dem 2. Jahrhundert die vier geheimnißvollen Thiere (bei Ez. 1, 5—12 und in der Offb. 4, 6) auf die vier Evangelisten

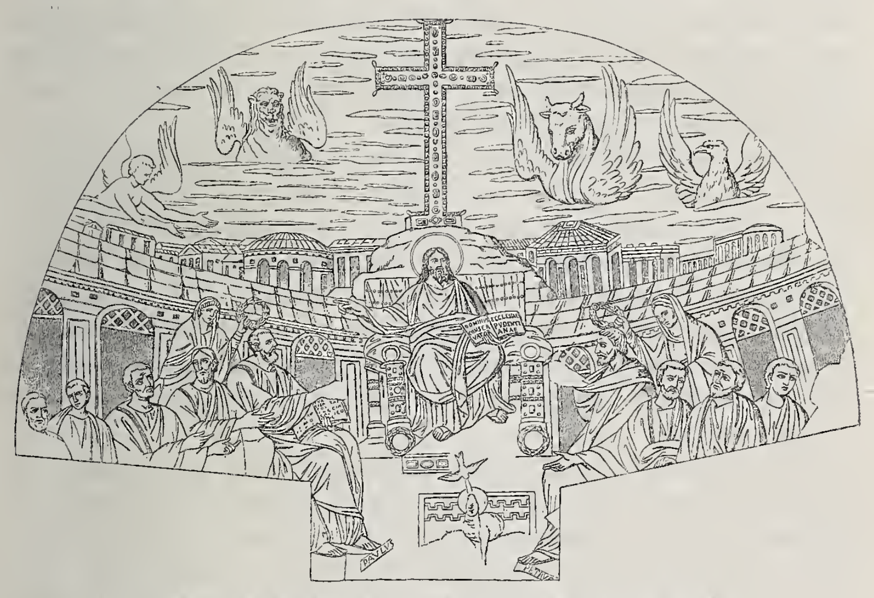


Fig. 20. **Thronender Christus mit den Aposteln, S. Pudenziana, S. Praxedis und den evangelistischen Zeichen.** (Mosaik in S. Pudenziana in Rom.)

bezogen werden. Zum erstenmal findet man die Darstellung in der Mosaik von S. Pudenziana (Fig. 20), welche von de Rossi und Garrucci in die Zeit des Papstes Siricius (384—398) gesetzt wird. In dem untern Theile dieses herrlichen Mosaikbildes thront der Erlöser zwischen den Aposteln und über ihm ist das Kreuz; zwei weibliche Gestalten, S. Pudenziana und S. Praxedis, setzen je dem vordersten der Apostel Kränze (Martyrerkronen) auf das Haupt. Oben neben dem Kreuze sind die vier evangelistischen Zeichen: links (vom Beschauer) Engel und Löwe, rechts Stier und Adler, jeder mit zwei Flügeln. Der Zeit nach folgen die ganz ähnlichen Darstellungen der Mo-

[1] Vgl. Archiv für christliche Kunst 1889, S. 4 ff. Abbildung daselbst.

saiken von S. Sabina[1] (Zeit des Papstes Cölestin oder Sixtus III., jetzt zerstört) und S. Maria Maggiore[2] (aus der Zeit Sixtus' III., 432—440); die Darstellungen des Mausoleums der Galla Placidia in Ravenna (um 440)[3], der Basilika der Fausta in S. Ambrogio zu Mailand (nach 385, wohl 5. Jahrhundert)[4], derjenigen von S. Paolo fuori le Mura bei Rom (Zeit Leos I., 440—461)[5], wo die evangelistischen Zeichen (nur zwei sind erhalten) zum erstenmal mit Nimbus und geschlossenen, mit Edelsteinen gezierten Büchern erscheinen. Ferner enthalten diese Zeichen die Mosaiken von S. Cosma e Damiano in Rom (c. 530), S. Apollinare in Classe (hier veränderte Ordnung; es folgen sich von links nach rechts: Adler, Engel, Löwe und Stier, alle mit Nimbus und Büchern), S. Teodoro in Rom (c. 640), S. Prassede, Apsis, wo die Reihenfolge diese ist: Löwe und Engel, Adler und Stier, alle mit Flügeln, Nimbus und Buch.

Außer in den Mosaiken finden wir die evangelistischen Zeichen auch auf Elfenbeinsculpturen, Brustkreuzen und Münzen schon sehr frühe angewendet. Das ganze Mittelalter hindurch trifft man sie häufig auf Stations- und Processionskreuzen, gewöhnlich an den vier Enden derselben, an Kanzeln, Taufsteinen, Gewölbeschlußsteinen, Grabsteinen, Glocken u. s. w. Sie haben gewöhnlich den Nimbus und halten bald ein Buch bald eine Schriftrolle, auf welcher der Name des Evangelisten steht. Oft werden sie auch abgebildet bloß mit den Köpfen und werden diese dann von je sechs Flügeln umgeben, nach Ez. 1, 10[6].

Die Bedeutung der evangelistischen Symbole und die Stellung, die sie danach einnehmen, ist also, wie wir oben gesehen, schon in der altchristlichen Zeit eine verschiedene, wie auch die Kirchenväter Irenäus, Augustinus und Hieronymus eine verschiedene Erklärung von ihnen geben. Des letztern heiligen Kirchenvaters Auffassung aber ist diejenige, die sich durch ihre Einfachheit und praktische Brauchbarkeit zur Darstellung durch die christliche Kunst am meisten empfahl und die darum auch heute noch die meiste Anwendung findet. Der hl. Hieronymus läßt die Engelgestalten, wie sie der hl. Johannes in seiner Offenbarung schaut[7], bestimmt aber die Reihenfolge nach Ezechiel, arrangirt zugleich mit Anordnung der Symbole die Reihenfolge

---

[1] Die Stellung ist hier von links nach rechts: Stier, Löwe, Adler, Mensch. *Garrucci* tav. 210.

[2] Stellung: Stier, Mensch, Löwe, Adler. *Garrucci* tav. 211.

[3] *Garrucci* tav. 229. Wir sehen in dieser Kapelle den gestirnten Himmel, in dessen Mitte ein Kreuz und an den vier Ecken die vier symbolischen Zeichen.

[4] *Garrucci* tav. 235. [5] Ibid. tav. 237.

[6] Beispiele bei Klein, Kirchliche Kunst, Lief. 1, Taf. X.

[7] Offb. 4, 6—8.

der Evangelisten nach der vom Canon angenommenen historischen Zeitfolge und führt schließlich einfach noch den Nachweis der Uebereinstimmung der einzelnen Evangelienanfänge mit den betreffenden Symbolen. Danach bedeutet die Menschengestalt St. Matthäus, denn er beginnt, wie auch St. Chrysostomus[1] sagt, mit dem Fleisch, d. h. mit der Stammtafel des fleisch- und menschgewordenen Sohnes Gottes, seiner Empfängniß, Geburt; auch tritt der Gottmensch vorzüglich in seinem Evangelium hervor. Der Löwe sinnbildet St. Marcus: sein Evangelium beginnt mit Johannes dem Täufer, „der Stimme des Rufenden in der Wüste". Der Stier, das Opferrind, sinnbildet St. Lucas: er beginnt mit dem Opfer des Zacharias in den Tagen des Herodes. Der Adler endlich bezeichnet den Evangelisten Johannes, weil dieser, selbst oft Adler genannt, gleich bei Beginn seines Evangeliums einen so erhabenen Schwung nimmt, gleichsam wie der Adler zur Sonne fliegt; er verkündet die ewige Abstammung des Logos vom Vater: In principio erat verbum etc. Danach würde sich denn auch die Stellung richten, welche die Künstler den Symbolen zu geben hätten.

Denken wir uns ein Christusbild, das in seinen vier Ecken von den vier evangelistischen Symbolen umgeben ist (z. B. so in einem Evangeliarium der Domkirche zu Trier aus dem 9. Jahrhundert), so kommt vom Beschauer aus links der Mensch, rechts der Adler, unten links der Löwe, rechts der Stier zu stehen. Mensch und Adler als Bewohner der höhern Regionen werden oben, Löwe und Stier, weil auf der Erde lebend, unten angebracht. Wenn sie an den Endpunkten des Kreuzes, eines übereckgestellten Vierecks oder rings um einen Kreis stehen, so ist der Adler oben, der Mensch unten; doch kommen auch Ausnahmen vor. Sind die Symbole nebeneinandergestellt, so ist die Reihenfolge gewöhnlich nach der Zeitfolge geordnet, in welcher die Evangelien verfaßt wurden, also: Matthäus, Marcus, Lucas, Johannes.

Die Kirchenväter beziehen die evangelistischen Symbole nicht bloß auf die Evangelisten selbst, sondern auch auf Christus. Der hl. Augustinus sagt (Serm. 210, 5): Natus ut homo, operatus ut leo, immolatus ut vitulus, volavit ut aquila, der hl. Hieronymus: Qui fremuit ut leo, qui volat ut aquila; qui dicit ut homo, qui immolat ut sacerdos — — Christus homo nascendo, vitulus moriendo, leo surgendo, aquila est ascendendo. Eine gleiche Erklärung finden wir auch im Mittelalter. Ein Evangeliarium in Folio, welches der heiligen Kapelle in Paris von Karl V. im Jahre 1379 gegeben wurde, enthält folgende Verse, welche die Erklärungen kurz wiedergeben, die man im Mittelalter für diese geheimnißvollen Attribute gesucht hatte:

---

[1] *Ματϑαῖος . . . ἀπὸ γὰρ τῆς σαρκὸς ἄρχεται.* In Ps. 44, p. 172.

Quatuor haec dominum signant animalia Christum:
Est homo nascendo, vitulusque sacer moriendo,
Est leo surgendo, coelos aquilaque petendo.
Nec minus hos scribas animalia ipsa figurant.

(Christum den Herrn uns bedeuten die vier bezeichneten Thiere;
Mensch ist er in der Geburt und er stirbt als geheiligtes Opfer,
Steht als Löwe dann auf und steigt gegen Himmel als Adler.
Ebenso deuten die Thiere die Männer, die dieses beschrieben.)

Bei Matthäus also wird Christus als Mensch geboren, er stirbt als Opfer beim hl. Lucas, als Löwe steht er auf beim hl. Marcus und er steigt mit dem Adler des hl. Johannes gegen den Himmel.

Die vier Symbole der Evangelisten werden auch oft in eine einzige Gestalt, das sogen. Tetramorph (d. i. Viergesicht) zusammengezogen. Wie nach Ezechiel (1, 5—12) die einzelnen Gestalten Flügel haben, so auch das Tetramorph, das gleichfalls diesem Propheten seinen Ursprung verdankt, der da sagt, daß vier Gesichter und vier Flügel in einer Gestalt sich vereinigten. Diese Verbindung fand schon sehr frühe[1] statt, weil, wie die Kirchenväter sagen, die vier Evangelisten im Geiste doch nur ein Einziges sind.

Eine bizarre, nicht nachzuahmende Idee ist es, den menschlichen Gestalten der Evangelisten die Köpfe der symbolischen Thiere aufzusetzen, wie es namentlich in vielen mittelalterlichen Miniaturen zu sehen ist[2].

Von den übrigen Symbolen stellen wir hier nur noch kurz und in alphabetischer Ordnung diejenigen wichtigsten zusammen, die in der heutigen Kunstthätigkeit zwar nur selten oder gar nicht angewendet werden, die man aber immerhin kennen sollte, da sie so zahlreich auf mittelalterlichen Architekturen vorkommen:

Affe: der Teufel als simia Dei; nach Ignatius[3] Sinnbild der Anhänger von falschen Lehren.

---

[1] Wir finden sie z. B. im *Hortus deliciarum* der Aebtissin Herrad von Landsperg. Ausgabe von Chr. Mor. Engelhardt: Herrad von Landsperg und ihr Werk Hortus deliciarum. 1818. Mit 12 Tafeln. (Der kostbare, reich illustrirte Sammelband, welchen die hochbegabte Frau 1159—1175 mit vielseitiger Gelehrsamkeit zusammenstellte, ist leider 1870 beim Brande der Straßburger Bibliothek zu Grunde gegangen.) Ein Exemplar zeigt auch ein Evangelienpult in Ulm und eine zu Augsburg von A. Sorg 1477 gedruckte deutsche Bibel.

[2] Vgl. zu Vorstehendem auch: Real-Enc. I, 458 f. Laib und Schwarz, Kirchenschmuck IV (1867), 51. Organ für christliche Kunst (Köln), Jahrg. 1870, S. 217. Kreuser, Kirchenbau II, 141 ff. Schäfer, Handbuch der Malerei vom Berge Athos (Trier 1855) S. 299. Otte, Kunst-Archäologie I, 481.

[3] Epist. ad Antioch. c. 6. Vgl. über seine Entstehung Menzel, Symbolik S. 39.

Antilope, die sich mit beiden sägenartigen Hörnern in Weinrankengeflecht verwickelt: die der Sinnenlust trotz ihrer Kenntniß der beiden Testamente unterliegende Seele.

Apfel, besonders auf Madonnenbildern: die erste Sünde, die durch den Apfel in die Welt gekommen. Das Christuskind, das den Apfel von der heiligen Jungfrau nimmt = das Lamm Gottes, das da hinwegnimmt und auf sich nimmt die Sünden der Welt (Joh. 1, 29). Bei dem Kreuze die Schlange mit dem Apfel.

Baum. Nach biblischem Sprachgebrauch wird der Gerechte mit einem Baum verglichen (Ps. 1, 3), der Messias wird ein Zweig aus der Wurzel Jesse genannt (Js. 11, 1), ein Reis. Vom Baume des himmlischen Paradieses ist in der Offenbarung die Rede (2, 7). Danach ist der Baum schon in der altchristlichen Kunst Symbol Christi (Grabstein im Museum zu Urbino), Sinnbild des Gerechten; der hl. Fulgentius nennt die guten Christen Bäume. Der Apfelbaum bedeutet den Sündenfall (1 Mos. 2, 17).

Bäume (schon altchristlich) sinnbilden auch das himmlische Eden[1]; ferner sind sie ein Sinnbild der Auferstehung: sie verlieren im Herbst ihre Blätter und bekleiden sich im Frühling mit neuem Grün; so auch auf Sarkophagen und Goldgläsern[2].

Basilisk, ein fabelhaftes Thier: gekrönter Vogel mit Schlangenendung, der durch seinen Blick tödtet und die Basiliskeneier ausbrütet, der Schlangenkönig = der Teufel.

Centauren, Zwittergestalten, halb Thiere, halb Menschen = Satan, der durch Verführung des Menschen halb in dessen Besitz gekommmen ist; auch Sinnbild der sinnlichen Leidenschaft (Athanasius). Als Mahner und Warner vor letzterer Sünde sind sie vielfach an mittelalterlichen Kirchen angebracht, z. B. Halberstadt, Augsburg, Brauweiler u. a. O.

Edelsteine als Verzierung an den Gewändern der Martyrer = das kostbare für Christus vergossene Blut der heiligen Martyrer. Die Edelsteine in den jetzt noch vielfach vorhandenen Arm- und Schaftkreuzen aus dem Mittelalter = die Wundmale des Herrn; auch die Patriarchen und Apostel: der Jaspis ist Petrus, der Saphir Andreas, der Chalcedon Jakobus der Aeltere, der Smaragd Johannes u. s. w.

Eidechse, häufig an alten Kirchenleuchtern als Fuß angebracht = ein Lichtsymbol[3].

---

[1] Z. B. das schöne Wandgemälde in dem Cubiculum der fünf Heiligen in S. Sotere. Abbildung in Kraus, Roma sott. S. 201. [2] Real-Enc. I, 145.

[3] Nach dem Physiologus kriecht das im Alter auf beiden Augen blind gewordene Thier durch einen engen Spalt einer gegen Sonnenaufgang gekehrten Mauer, häutet sich so und wird dadurch wieder sehend. Otte a. a. O. 483.

Fels: Christus (1 Kor. 10, 4); aus ihm fließen die Flüsse des Paradieses.

Die vier Flüsse des Paradieses (Phison, Gehon, Tigris und Euphrat, 1 Mos. 2, 10—14) = die vier Evangelisten [1].

Fuchs, häufig an alten Kirchen abgebildet: Irrlehrer, oft in Mönchskutten, weil, wie Kreuser [2] meint, „leider meistentheils Mönche es waren, welche seit den Tagen eines Marcion bis auf die neuere Zeit Zank, Zwietracht und Kirchenspaltung gestiftet haben"; mag dem sein wie ihm will, jedenfalls sollte er auch in diesem Habit nichts weniger als eine Schmähung des klösterlichen Lebens sein [3].

Granatapfel, der vielkernige: Einheit der Kirche (nach Gregor d. Gr.).

Hand, die aus den Wolken reicht und mit drei Fingern segnet, mit Kreuzesnimbus: Allmacht Gottes.

Der **Hase** (sprichwörtlich durch seine Schnelligkeit wie durch seine Furchtsamkeit) ist altchristliches Symbol der schnellen Vergänglichkeit des mensch-



Fig. 21. **Drei Hasen als Symbol der Dreieinigkeit.** (Sculptur im Kreuzgang des Domes zu Paderborn.)

lichen Lebens, auf welches für den Guten die ewige Seligkeit folgt, so auf Grabsteinen [4]. Wegen seiner Furchtsamkeit ist er Illustration zu dem Worte des Herrn: „Wirket euer Heil mit Furcht und Zittern." Er schläft mit offenen Augen, darum Sinnbild der Wachsamkeit. Er sinnbildet ferner den von den Hunden der Sünde gehetzten Menschen, der in seiner Noth zum Heile flieht [5]. Im Kreuzgang des Domes zu Paderborn befindet sich eine Sculptur: drei Hasen mit zusammen drei Ohren in einem Kreise = Dreieinigkeit und Ewigkeit (Fig. 21).

---

[1] Sie wurden öfters als Flußgötter mit Armen dargestellt, so auf einem Deckel des Evangeliencodex aus Echternach. Abbildung bei Otte a. a. O. S. 175; eine neue sinnreiche Darstellung bei Klein, Kirchliche Kunst, Lief. 1, Taf. 9.

[2] Kirchenbau II, 272. [3] Vgl. Heider, Physiologus S. 33. 34.

[4] Real-Enc. I, 651. [5] Organ für christliche Kunst 1872, S. 241.

Haus, altchristlich, sinnbildet 1. die Kirche (nach 1 Tim. 3, 15. 1 Petr. 2, 5), 2. die ewige Wohnung des Himmels (2 Kor. 5, 1), 3. das Grab (Ps. 48, 12), die vergängliche irdische Wohnung der Seele, d. i. den Leib (2 Kor. 5, 1)[1].

Die **Lilie** ist gewöhnlich Symbol der Reinheit. Nach dem hl. Gregor d. Gr. ist ihr Geruch ein Bild der guten Werke der Heiligen.

Menschengestalt, eine kleine, sieht man oft auf altdeutschen Bildern (Seelchen), besonders beim Tode Mariens, wo sie Gott der Sohn auf den Armen trägt: sinnbildet die aus dem Körper scheidende Seele.

Oelzweig, schon auf altchristlichen Gräbern, gewöhnlich im Schnabel oder in den Krallen der Taube: Symbol des Friedens, gleichbedeutend mit der solennen Formel IN PACE, die aus dem apostolischen Gruß sich herausgebildet hat.

Pferd. Stehende oder laufende Pferde, mit oder ohne Palme, sinnbilden altchristlich den Wettlauf des Christen nach dem ewigen Leben; auf Grabsteinen von Kindern bedeutet das Symbol das schnelle Herannahen des Lebensendes[2]. Nach den Kirchenvätern aber wird das Pferd niemals in heilige Beziehung gebracht: es bedeutet nach ihnen Stolz, Uebermuth, Sinnenlust und andere Untugenden.

Phönix. Schon die ältesten Kirchenväter, z. B. der hl. Clemens von Rom (Ep. I. ad Cor. 25), stellen den Phönix als Vorbild und als Beweis unserer Auferstehung hin; er kommt aber nur selten als Gravüre auf den Cömeterialsteinen und den Gemälden der Katakomben vor, mehr aber auf christlichen Mosaiken und Gemälden späterer Zeit. Auf den Mosaiken und Sarkophagen ist er als Symbol des in seine himmlische Herrlichkeit eingegangenen Erlösers[3].

Sonne und **Mond.** Die Sonne ist Symbol Christi, welcher das Licht der Wahrheit brachte, auch Symbol der Gerechten, die glänzen werden wie die Sonne im Reiche des Vaters (Matth. 13, 43). Wie der Mond sich zur Sonne verhält, so Maria zu Christus: all ihr Licht (Gnade) hat sie nur von ihm (hl. Augustin); der Mond ist auch Bild der Kirche. Zuweilen sind Mond und Sonne auch auf den Bildern des guten Hirten und geben dann eine Illustration zu Js. 60, 19. 20. Ueber Sonne und Mond bei der Kreuzigung wird im 4. Kapitel, Abschnitt d 1 die Rede sein.

---

[1] Näheres Real-Enc. I, 652. [2] Real-Enc. II, 617.

[3] Die verschiedenen Arten seiner Darstellung in Real-Enc. II, 622. Vgl. dazu Wilperts Berichtigungen in der Innsbrucker Zeitschrift für kathol. Theologie 1888, S. 173.

3. Die Thierfabel und das Thierepos, phantastische, scherz- und boshafte Gebilde mittelalterlicher Kunst.

Außer den soeben angegebenen Symbolen aus der Thierwelt finden wir noch eine Menge Thierbilder, besonders an den Kapitälen, Wänden und Portalen der mittelalterlichen Kirchen, welche nicht einzeln für sich, sondern in der Mehrzahl und als in irgend einer Thätigkeit begriffen, als handelnd auftreten. Ihre Bedeutung ist nicht so offen und allgemein verständlich wie die bisher angegebenen Einzelbilder aus der Symbolik, und man hat sie darum auch schon als der christlichen Symbolik entgegengesetzt, als ein Zeichen mangelnden Ernstes ansehen wollen. Es würde uns zu weit führen, auf dieselben hier auch nur in ihren hauptsächlichsten Darstellungen einzugehen, und wir wollen uns, da die Frage doch mehr der Archäologie angehört, nur auf einige mehr allgemeine Bemerkungen beschränken [1].

Daß es bei der Menge und Mannigfaltigkeit derartiger Thiersymbole sehr schwierig und manchmal unsicher ist, für einzelne Bilder jedesmal die richtige Deutung zu treffen, wird einleuchten. Man hat deshalb vielfach diesen Bildern gar keine bestimmte symbolische Beziehung geben, sie vielmehr als sogen. Späße oder Zoten, ja sogar als Verhöhnungen des geistlichen Standes und des Heiligen überhaupt erklären wollen. Allerdings erscheinen uns manche derselben als wunderlich, vielleicht als unwürdig und manche als unverständlich; allein es läßt sich nicht läugnen: sie alle haben eine bestimmte Bedeutung. Man hat hier, um diese seltsamen Erscheinungen erklären zu können, hauptsächlich zwei Punkte zu beachten: einmal ist die damals allgemein geläufige Bekanntschaft mit dieser tiefsinnigen, aber derb moralischen Volkssprache heutzutage uns fast ganz fremd geworden; dann hat man den lebensfrischen Humor nicht aus dem Auge zu verlieren, der gerade jene Zeitepoche auszeichnete und welcher bei der alles andere überwiegenden Kraft des Glaubens sich sogar neben dem Heiligen nicht scheuen durfte. Der mittelalterliche Mensch, sagt Keppler, war kerngesund. Er litt weder an Blutleere noch an Hypertrophie des Gehirns, welche alles Gemüthsleben unterdrückt. Er hatte das Herz auf dem rechten Fleck und verstand einen Spaß. Er erfreute sich starker Nerven und konnte etwas aushalten. Dem Muthe, die Wahrheit zu sagen, entsprach von der andern Seite die Gutmüthigkeit, die Wahrheit zu ertragen. Den Dingen den rechten Namen zu geben, war ein Recht, das keiner sich verkümmern, das aber auch jeder ohne Widerrede auf sich anwenden ließ.

---

[1] Eingehend hat die Frage behandelt Stadtpfarrer Eugen Keppler im Archiv für christliche Kunst 1891, Nr. 4 ff. Vgl. auch Kreuser, Kirchenbau II, 242 ff. Otte a. a. O. I, 491. Organ für christliche Kunst 1855, Nr. 8 und 9; 1858, Nr. 3; 1869, Nr. 12—22. Freiburger Diöcesan-Archiv 1885, S. 153 ff.

Selbst die Kirche, welche von jeher die Freiheit schützte und den Regungen der Volksseele, insoweit sie nicht gegen die höhere Regel verstießen, Gerechtigkeit widerfahren ließ, selbst die damals so mächtige Kirche, weit entfernt, die gesunde, obwohl in ihren Aeußerungen oft gar boshafte Ader des Volkswitzes zu unterbinden, beförderte dieselbe vielmehr, indem sie ihnen sogar ihre gottesdienstlichen Gebäude, insbesondere deren Außenseite, als Tummelplatz anwies, und das nicht erst, nachdem die Bauhütten in Laienhände übergegangen waren, nein, das ganze Mittelalter hindurch und schon in der romanischen Zeit. Indem die Kirche dies that — und sie konnte es thun, weil sie wußte, daß selbst die stärksten jener Aeußerungen bis zum beißenden Spott, bis zur vernichtenden Satire auf einem sittlichen Grunde beruhten —, erwies sie unwillkürlich der Kunst den größten Dienst. Ihrem Gewährenlassen verdanken unsere mittelalterlichen Bauten ein eigenthümliches, reiches, überschüssiges Leben, eine unerschöpfliche Fülle phantastischen Schmuckes und geistigen Gehaltes. Daß hierbei auch Wildlinge und Auswüchse mit unterlaufen, wen wird dies befremden? Solche Bilder wollten predigen und das Volk belehren, allerdings oft in einer Weise, die uns heute fremd geworden, die aber selbst damals nicht ganz ohne Opposition geblieben. Der hl. Bernhard, der in einer Zeit lebte (1091—1153), in welcher solche Thierdarstellungen in den Kirchen sehr beliebt waren, und der gemäß seines alle Kunst und Pracht verschmähenden Ordens nur die größte Einfachheit liebte, zieht in sehr strenger Weise gegen diese Bilder zu Felde. Er spricht sich zuerst gegen die überflüssige Höhe, Länge und Breite der Bethäuser aus, redet gegen den kostspieligen Quaderbau, die curiosen Malereien, gegen die mit Edelsteinen besetzten, großen Radleuchter statt der Kronen, die kostbaren Armleuchter u. s. w. Doch all das will er sich noch, als den schlichten Frommen unschädlich und nur wegen der Geldkosten von Nachtheil, in den Kirchen gefallen lassen, aber scharf tadelt er die Thierbilder in den Klöstern: sie erscheinen ihm albern und abgeschmackt sowie als Geldverschwendung [1].

Daß man bei diesen Thierbildern damals wirklich an etwas gedacht, zeigen die Unterschriften, die man mitunter ihnen beigegeben. So standen auf einem nicht mehr vorhandenen Teppich aus dem 13. Jahrhundert in St. Ulrich und Afra zu Augsburg, der die Darstellung von Lämmern und Wölfen enthielt, die Verse:

Agnus ut est animal mundum sic munda figurat.
Primo mutantem velut agni sanguine mundum,
Exin ut angelicos cives sursum remantes,
Sic hominum genus innocua vita notat omne.

---

[1] Die ganze Stelle bei Kreuser a. a. O. II, 252, Anm. 6.

Und:

> Inter munda lupus non est nec munda figurat,
> Sed nescis auctorem fedantem crimine mundum [1].

Wir sehen, daß hier nach der Heiligen Schrift ein Unterschied gemacht ist zwischen reinen und unreinen Thieren. Dieser Unterschied wird schon im Urchristenthum, z. B. im Briefe des Barnabas [2], gemacht und die Thiere als Symbole der Tugenden und Laster aufgefaßt; jedes einzelne unreine Thier erscheint mit Angabe der Gründe ausführlich als ein bestimmtes Laster charakterisirt, z. B. das Schwein als Schwelgerei; Adler, Habichte, Raben und Geier, in eine Klasse geworfen, als die ungerechtes Gut verzehren. Raubthiere erscheinen als Repräsentanten der den Christen feindlichen Mächte, wehrlose Thiere dagegen bezeichnen die bedrängte Christenschar; Jagdscenen bedeuten die Bekehrung der Sünder: die gejagten Thiere charakterisiren die einzelnen Sünden; die Jagdhunde sind die Bußprediger; die aufgestellten Netze der Glaube und die Gottesverehrung. So bei Herrad im Hortus deliciarum fol. 35 [3].

Jeder Tempel, auch der christliche, ist ein Sinnbild und darum in gewisser Weise auch Nachbild des Weltalls. „Als in den ersten Schöpfungstagen", sagt Görres, „das Feste von dem Erdgewässer geschieden war, da entsproßte den trockengelegten Höhen des Paradieses die Pflanzenwelt; darauf regte sich Leben in zahlreichen Thiergeschlechtern, und zuletzt erschien der Mensch, die Krone des ganzen Werkes. So ist des Künstlers Wort auch zuerst in den großen architektonischen Formen des Baues Stein geworden; dann kommt überall auf den höchsten Kanten der Bauglieder das pflanzenhaft Sprossende zum Vorschein." An diesem äußerlich Sprossenden, in diesen phantastischen Gestalten und Ungestalten auf den Zinnen dürfen wir einen steinernen Lobgesang auf den Schöpfer erkennen in bewußter Nachahmung des 148. Psalms, bezw. auch des Gesangs der drei Jünglinge. Wie dort der Psalmist alle Geschöpfe: wirkliche und sagenhafte, himmlische und irdische, vernünftige und unvernünftige, lebendige und fühllose, bis zu den blinden Elementen hinab zu einem Weltconcert aufbietet: so macht es hier, an diesem steinernen Nachbilde des Weltbaues, die gläubige mittelalterliche Kunst; und was sie nicht darzustellen vermag: Feuer, Hagel, Schnee, Eis, Wassergetöse und Sturmgebraus, das gibt die Natur freigebig hinzu. Allein diese sichtbare Welt ist leider kein reingestimmtes Loblied mehr, seit das Böse seinen Mißklang hat einfließen lassen. Daher Thier-Fratzenwerke an dieser steinernen Welt die

---

[1] Sighart, Geschichte der bildenden Künste im Königreich Bayern I (München 1862), 205.

[2] *Hefele*, Patres apostol. p. 24.

[3] Die Stelle bei Otte a. a. O. I, 496, Anm. 6.

höllischen Kräfte und die Mächte der Finsterniß in ihren Mißgestalten bedeuten. Für die Feststellung einzelner Bedeutungen so vieler fratzenhaften Menschen- und phantastischen Thiergestalten müssen dann freilich auch die Bestiarien maßgebend sein, welche am Ende des 12. und bis zur Mitte des 13. Jahrhunderts im höchsten Schwange waren. Diese Thierbücher legen aber bekanntlich den meisten dieser scheinbar humoristischen Fratzengebilde, ja sogar den einzelnen Thiertheilen — woher oft die seltsamen Mischbildungen — sehr ernste Wahrheiten unter, und dieser geistige Gehalt (nicht die Gestalt!) war eben die Hauptsache in einem Zeitalter, da die Symbolik alle Geister gefangen hielt. Man wird also manchen bisher gering geachteten Wasserspeier nicht mehr als bloße Ausflußröhre, sondern als eine Sphinx anzusehen haben, die ein Geheimniß hütet.

Auf diesem Grunde erwuchsen die Späße, Caricaturen und Satiren, die uns jetzt an heiliger Stätte oft seltsam anmuthen. Es war das Volksthum, das jetzt den Kirchenbau durchdrang, wie die Kirche vorher das Volksthum durchdrungen hatte. Deshalb enthalten auch die freimüthigsten Aeußerungen keinen Tropfen von der ätzenden Schärfe, welche ein Sohn unserer heutigen Zeit an ihnen voraussetzen könnte; die keckten Ausfälle läugnen die höhere Ordnung, gegen die sie anzukämpfen scheinen, nicht, setzen sie vielmehr als feststehend voraus; die mitunter boshaft scheinenden Hereinziehungen des Clerus bringen ihm als solchem kein Mißtrauensvotum entgegen und sind deshalb im Lichte der damaligen Zeit verhältnißmäßig harmlos. Es ist also verkehrt, gewisse kaustische Sittenbilder an mittelalterlichen Kirchen als im Gegensatz gegen die Bauherren angebracht zu denken. Wäre ihre Anbringung wirklich gegen den Willen des Clerus erfolgt, was hätte ihn hindern können, sie alsbald zu entfernen? Wie wäre es begreiflich, daß er jahrhundertelang der Hüter seiner eigenen Schande sollte gewesen sein?

Als ein weiterer Punkt für Erklärung solcher mittelalterlichen Thierbilder an und in Kirchen wird auch der zu beachten sein, daß manche derselben unzweifelhaft Stimmungen und Bewegungen kirchenpolitischen Charakters fixiren. Das Straßburger Münster besaß eine berühmte Sculptur, die sogen. Thierprocession, aus dem Ende des 13. oder Anfang des 14. Jahrhunderts, in der man eine Verhöhnung des Clerus erblicken wollte. Es ist aber von Kraus[1] nachgewiesen worden, daß eine derartige satirische Tendenz weder in dieser Darstellung noch im allgemeinen in denen an den sogen. Misericordien zu suchen sei. Solche künstlerische Darstellungen, die im Zusammenhang mit der kirchlich-politischen Zeitgeschichte stehen, treffen wir in allen Epochen der Kunstgeschichte. Besonders oft findet man die

[1] Kunst und Alterthum in Elsaß-Lothringen I, 474 ff.

„Judenfrage" behandelt und zwar in derben Spottbildern auf das Judenthum. Berüchtigt ist in dieser Beziehung hauptsächlich ein Bild[1] an einem Kapitäle im Dome zu Magdeburg, welches gegen das Ende des Mittelalters sich weit verbreitete und besonders beliebt war. Nach Otte[2] befindet es sich auch an einem Chorstrebepfeiler der Kirche zu Wimpfen im Thal, an der Stadtkirche zu Wittenberg, in Heiligenstadt, Salzburg, Basel, Heilsbronn, Regensburg, Freising (Dom); an letzterem Orte mit der Aufschrift: „So wahr die Maus die Katz nit frisst, wird der Jud kein wahrer Christ."

Schließlich sei noch erwähnt, daß die Gotteshäuser im Mittelalter gleichsam auch das öffentliche Bewußtsein vertraten: öffentliche Urkunden, Zeitereignisse, Zeitkämpfe u. dgl., überhaupt alles, was dem Volke denkwürdig war oder sein sollte, ward darum an und in ihnen angebracht. Am Münster zu Freiburg im Breisgau z. B. sieht man jetzt noch das damals übliche Längenmaß und die damalige Größe des Brodes.

4. Symbolische Zahlen.

Die Kenntniß der symbolischen Zahlen ist für die christliche Ikonographie von Wichtigkeit, indem sonst manche Erscheinungen in den Monumenten des Mittelalters nicht verstanden würden. Schon die Völker des Alterthums hatten für gewisse Zahlen, die sie für heilig hielten, eine besondere Verehrung, sie schrieben gewissen Zusammenstellungen derselben eine geheime Kraft bei und hatten eine gewisse Wechselbeziehung zwischen herrschenden Ideen und Zahlen festgehalten. Sie erkannten also schon in gewissem Sinne das Wort der Heiligen Schrift: Omnia in mensura et numero et pondere disposuisti (Sap. 11, 21). So z. B. sehen die Aegypter in dem Namen des Nil (*Νεῖλος*) die Zahl 365 ($N = 40$, $E = 5$, $I = 10$, $\Lambda = 40$, $O = 70$, $\Sigma = 200 = 365$). Die Maße, Ornamente und die Zahlen der verschiedenen Ornamente, welche Gott für den jüdischen Tempelbau vorgeschrieben, waren für die Juden gleichfalls Geheimnisse. Die christliche Zahlensymbolik, später in der jüdischen Kabbala bis ins Unendliche ausgesponnen, wurzelt in der Heiligen Schrift, besonders in der Offenbarung des hl. Johannes. Die kirchlichen Schriftsteller Tertullian, der hl. Cyprian und Origenes beschäftigen sich darum schon mit den Geheimnissen der Zahlen; ganz besonders aber waren es die heiligen Kirchenväter Augustinus und Ambrosius, welche fast auf jeder Seite ihrer Werke Beziehungen finden zwischen den Zahlen des Alten und

---

[1] Eine Sau, an welcher Juden saugen.

[2] A. a. O. 494.

Neuen Testamentes. Wir wollen hier nur die hauptsächlichsten Bedeutungen der symbolischen Zahlen anführen[1].

Die Zahl eins sinnbildet den einen Gott, in dem alles enthalten ist und von dem alles beginnt, wie alle Zahl mit Eins beginnt, das sich nicht theilen läßt. Eins gleich dem Herrn ist auch seine Kirche. „Ein einziger Gott, ein einziger Christus und eine einzige Kirche", sagt der hl. Cyprian.

Zwei = die beiden Testamente; an sie dachte man, da man die Eingangsthüren in die Kirchen, namentlich die Mittel- oder Hauptthüren, zweitheilig machte und auf dem einen Flügel Bilder aus dem Alten, auf dem andern solche aus dem Neuen Testamente anbrachte: so zu Köln, Hildesheim, Florenz (Baptisterium) u. s. w. Ferner dachte man an die zwei Gesetzestafeln, die zwei Hauptgebote: Gottes- und Nächstenliebe, an die zwei Apostelfürsten Petrus und Paulus u. s. w.

Drei ist die Zahl der Vollkommenheit (alles muß, um vollkommen zu sein, Anfang, Mitte und Ende haben), es ist die göttliche Zahl, daher sie von der Kirche bei allen Segnungen, Weihungen u. s. w. heilig gehalten wird: Dreieinigkeit, drei göttliche Tugenden, die drei Engel Abrahams ꝛc. Oft drei Eingänge in die Kirchen.

Vier ist die irdische Zahl und gilt als Sinnbild der Körperlichkeit und der ganzen sichtbaren Welt: Weltall (Himmel, Abgrund, Land, Meer; Job 11, 8. 9; Eph. 3, 18); die vier Weltgegenden, die vier Winde, die vier Jahres- und Tageszeiten, vier Elemente (Feuer, Wasser, Luft, Erde), vier Weltalter (von Adam bis zur Sündfluth, von der Sündfluth bis auf die Patriarchen, von Moses bis auf Christus, von Christus bis ans Ende der Tage). Die Vierzahl ist aber nicht bloß die irdische, sondern auch die geistige; daher vier Cardinaltugenden, die vier Paradiesesflüsse, die vier großen Propheten, die vier Evangelisten und die vier Kirchenväter.

Fünf: fünf Finger, fünf Sinne, die fünf Bücher Moses, die fünf bedeckten Gänge aus dem Heilteiche Bethesda, die fünf Talente, die fünf klugen und die fünf thörichten Jungfrauen, die fünf Brode, mit denen der Herr die Fünftausend speiste (Joh. 6, 9), die fünf Wunden Christi.

Sechs gehört ebenfalls zu den vollkommenen Zahlen und ist die Zahl der Weltschöpfung: sechs Schöpfungstage, sechs Menschenalter, sechs Weltalter (Adam = infantia, Noe = pueritia, Abraham = adolescentia, David = iuventus, Ieremias = virilitas, Christus = senectus)[2]; die

---

[1] Vgl. Kreuser, Kirchenbau I (2. Aufl.), 701. Ders., Wiederum Kirchenbau I (Brixen 1868), 586. Menzel, Symbolik II, 569. Real-Enc. II, 599. Otte a. a. O. I, 495. *Crosnier*, Iconographie chrétienne (Tours 1876) p. 55 ss.

[2] Schnaase im D. Kunstblatt 1850, S. 45.

sechs steinernen Krüge zu Kana, sechs Werke der Barmherzigkeit, die an Christus gethan werden (Matth. 25, 35 ff.).

Sieben ist die heilige und mysteriöse Zahl; sie ist zusammengesetzt aus vier, der Zahl der Erschaffung, und drei, der Zahl des Schöpfers; sie ist die Zahl des Heiligen Geistes, welcher vom Vater und Sohn ausgeht. Keine Zahl begegnet uns so oft in der Heiligen Schrift als sie, besonders in der Apokalypse: sieben Engel, sieben Planeten, sieben Gemeinden in Asien, sieben Leuchter, sieben Siegel, sieben Posaunen, sieben Köpfe des Thieres. Dann im Alten Testament: sieben fette und sieben magere Kühe oder Aehren (1 Mos. 41, 2 ff.), sieben Arme des mosaischen Leuchters (2 Mos. 25, 31), sieben Posaunen vor Jericho (Jos. 6, 4). Im Neuen Testament: sieben Sacramente, sieben Gaben des Heiligen Geistes, sieben Bitten des Vaterunsers, sieben letzte Worte Jesu am Kreuze, sieben Werke der leiblichen und geistlichen Barmherzigkeit (consule, carpe, doce, solare, remitte, fer, ora), sieben Todsünden, sieben Schmerzen und sieben Freuden Mariens, sieben freie Künste, sieben canonische Stunden, sieben Bußpsalmen.

Acht ist dadurch bedeutsam, daß am achten Tage der Heiland beschnitten wurde. Kommt man über die Sieben (den Alten Bund) hinaus, sagt der hl. Hieronymus [1], so steigt man zu den Acht, dem Evangelium und der christlichen Beschneidung (der Taufe) auf (et septenario numero expleto postea per ogdoadem ad Evangelium scandimus). Die Beschneidung ist ein Vorbild der christlichen Taufe; darum liebte man, wie Kreuser [2] meint, bei den Taufkapellen schon frühe das Achteck. Acht Seligkeiten (Matth. 5, 3—10), acht Menschen in der Arche (1 Petr. 3, 20); die Auferstehung des Herrn, sowie auch acht Seelen in der Arche gerettet wurden. Aber auch acht Höllenstrafen:

Vermes et tenebrae, flagellum, frigus et ignis,
Daemonis aspectus, scelerum confusio, luctus [3].

Neun: nach Hieronymus [4] eine Zahl der Strafen und Schmerzen. Allein auch: neun Chöre der Engel; die neunte Tagesstunde ist ausgezeichnet, indem da das Tempelopfer war und das Opfer am Kreuze: „Da wurde das Paradies eröffnet, dem Schächer der Eingang gestattet, der Fluch der Welt getilgt, die Finsterniß gelöst und das Licht brach an" (Chrysost. in Inscriptionem Actorum II, 67).

Zehn erscheint als Zahl der Vollkommenheit, Weisheit des jüdischen und christlichen Bundes; Clemens von Alexandrien nennt sie undequaque

[1] In Eccles. XI, n. 2. [2] A. a. O. S. 709.

[3] Schäfer, Das Handbuch der Malerei vom Berge Athos (Trier 1855) S. 272.

[4] In Ezech. VII, n. 24: Nonumque numerum, qui in scripturis sanctis poenarum et dolorum est et semper sequitur iustitiam.

perfectus (Strom. VI, 4). Augustinus (Serm. 252, n. 10) sagt: denarius (numerus) plenitudo sapientiae und (Ep. 55, 15) perfectio beatitudinis nostrae. Daher Symbol der ewigen Seligkeit. Zehn Gebote Gottes, zehn Plagen Aegyptens, zehn Christenverfolgungen.

Elf geht über zehn, das Gesetz, hinaus, daher = Frevel, Sünde, Ueberschreitung des Gebotes.

Zwölf, wieder eine heilige Zahl: zwölf Apostel. Sehr oft auch im Alten Testament: zwölf Söhne Israels, zwölf Stämme Israels, zwölf Steine im Schilde Aarons (2 Mos. 28, 17), zwölf Löwen an Salomons Thron, zwölf Steine des Jordan, zwölf kleine Propheten u. s. w.

Vierzehn. Der hl. Gregor sieht in dieser Zahl die Vollkommenheit: nämlich das Alte Gesetz = 10, vereinigt mit dem des Neuen Bundes = 4.

Fünfzehn: Vereinigung von 7 und 8, d. h. der Zahl des Sabbats (7) und der Auferstehung (8) = Vereinigung der beiden Testamente; 15 Wörter im Ave Maria.

Vierundzwanzig: 24 Aelteste (Offb. 4, 10).

5. Der Nimbus.

Der Nimbus, oder wie wir jetzt sagen, der Heiligenschein, ist eigentlich ein Lichtkreis, welcher das Haupt als ein Ehrenzeichen umgibt; er ist ein charakteristisches Merkmal, durch das man die Würde derer, die damit geschmückt sind, erkennen kann. Er will einerseits das Uebernatürliche im natürlichen Menschen, die Macht des Geistes im Leiblichen, andererseits die Herrlichkeit, welche die Heiligen im Himmel umgibt, ausdrücken. Er deutet in letzterer Beziehung also auf jene leuchtende Krone, die den Gerechten verheißen, und auf den Schutz des Allerhöchsten hin, der sie wie mit einem Schilde bekrönt (Ps. 102, 4; Spr. 4, 9. 1 Kor. 9, 25. 2 Tim. 4, 8).

In seiner ursprünglichen Bedeutung bezeichnet Nimbus (vom griechischen *νίζω, νίπτω*) trübes, windiges Wetter, Regenschauer, dann Regen und Sturmwolken, Wolken überhaupt. Schon die heidnischen Dichter lassen ihre Götter, wenn sie auf Erden erscheinen, von einer Wolke umhüllt sein. Die Aegypter sollen den Nimbus zuerst in die bildende Kunst eingeführt haben, während bei den Griechen und Römern sein Gebrauch ein stehender war und man im römischen Reiche später sogar dem Kaiser, überhaupt hervorragenden fürstlichen Personen, in niedriger Schmeichelei dieses Attribut gab. Man wollte mit dem Nimbus das von oben Stammende, das Göttliche, dann überhaupt das Erhabene, das den Kreis des Natürlichen und Gewöhnlichen Ueberschreitende bezeichnen; was divinum oder divum war, wurde mit dem Nimbus ausgezeichnet.

Wenn sich auch so von selbst den christlichen Künstlern der Gedanke nahelegen mußte, dieses Symbol der alles gewöhnlich Menschliche überragenden Größe und Erhabenheit auch bei den Bildern des Herrn und seiner Heiligen anzuwenden, so haben wir bei der zwar ziemlich gleichen äußern Erscheinungsform hier doch eine ganz andere innere Bedeutung. Das Heidenthum sah im Nimbus die Erscheinungsform und Hülle seiner Götter; im Christenthum aber bezeichnet er die Krone des Lohnes[1], welche die Heiligen errungen haben (nach Weish. 5, 16 ff.). Wir denken bei einem mit dem Nimbus versehenen Bilde so unwillkürlich an eine der drei göttlichen Personen selbst oder an einen durch die Gnade und Mitwirkung aufs innigste mit Gott verbundenen Heiligen, daß uns eine andere Auffassung und Darstellung nicht nur ferne liegt, sondern ungerechtfertigt erscheint; er ist „die Ausstrahlung des göttlichen Lichtes und heiligen Feuers aus den heiligen Personen"[2] und hat für uns seinen Ursprung in der Herrlichkeit und dem Strahlenglanze Gottes, er ist uns mit einem Worte die Folge wie ein Zeichen der Heiligkeit.

Die älteste Anwendung des Nimbus auf christlichen Darstellungen findet sich auf einigen Goldgläsern, die vielleicht noch dem 4. Jahrhundert angehören, wo in einzelnen wenigen Fällen Christus bei der wunderbaren Brodvermehrung, bei der Heilung des Gichtbrüchigen und in ähnlichen Scenen seiner wunderwirkenden Thätigkeit mit dem Nimbus erscheint. Auf Gemälden der Katakomben trifft man ihn aus der vorconstantinischen Zeit niemals; um so öfter aber begegnet man ihm auf den Mosaiken, die seit dem 4. und 5. Jahrhundert vorzüglich zum Schmucke der Basiliken verwendet werden: so in S. Costanza zu Rom, S. Agata zu Ravenna[3] (400), S. Sabina zu Rom[4], S. Maria Maggiore[5] (433), S. Agata (472), S. Paolo (441) zu Rom[6], S. Nazario e Celso zu Ravenna (440) rc. Eine bestimmte Regel und Vorschrift betreffs der Anwendung des Nimbus scheint bis ins 7. Jahrhundert hinunter nicht gewaltet zu haben. So finden wir z. B. auf dem Triumphbogen von S. Maria Maggiore von den heiligen Gestalten nur Christus und die Engel, nicht aber die hl. Jungfrau mit dem Nimbus versehen; als ein Zeichen der Herrschaft trägt ihn hier sogar Herodes, nicht aber haben ihn die heiligen drei Könige oder Joseph und Zacharias. Auf den Goldgläsern dagegen erscheint bereits die heilige Jungfrau und schon in sehr früher Zeit sogar die beiden Apostelfürsten mit demselben, während er

---

[1] Herradis von Landsperg erklärt den Nimbus: Lumina, quae circa caput sanctorum in modum circuli depinguntur, designant quod lumine aeterni splendoris coronati fruuntur. Idcirco vero secundum formam rotundi scuti pinguntur, quia divina protectione ut scuto muniuntur.

[2] Menzel, Symbolik II, 158. [3] *Garrucci* tav. 254.

[4] Ibid. tav. 210. [5] Ibid. tav. 211—214. [6] Ibid. tav. 239.

auf Mosaiken den Aposteln fehlt. Ebenso erscheinen das Lamm Gottes, die Taube und die evangelistischen Symbole mit und ohne Nimbus. Auch auf den Elfenbeinschnitzereien der altchristlichen Kunst ist er bald angewendet, bald fehlt er; in den von Kraus[1] aufgeführten Verkündigungsdarstellungen, z. B. des 5.—7. Jahrhunderts, ist er in der Mehrzahl bei Maria und dem Engel angebracht.

Wann ist der Nimbus allgemein angenommen worden? Das läßt sich nicht mit Bestimmtheit sagen, und jedenfalls ist es unrichtig, daß er am Ausgang des 7. Jahrhunderts für alle Heiligen regelmäßig zur Anwendung gekommen sei. Die Miniaturen des 10. Jahrhunderts in Deutschland z. B. kennen ihn noch keineswegs als ständiges Zeichen heiliger Personen des Neuen Bundes. So hat im Aachener Codex[2] der Apostelfürst nur ein einziges Mal, bei der Fußwaschung, den Nimbus; Johannes hat ihn nur unter dem Kreuze, sonst fehlt er den Aposteln ganz. Regelmäßig findet er sich hier nur bei Christus, Maria, Joseph und den Engeln. Im Trierer Codex[3] erscheinen Christus, Maria, alle Engel und alle Evangelisten mit dem Nimbus. Elisabeth, Simeon, Anna sowie Johannes der Täufer sind je einmal mit demselben dargestellt. Joseph hat ihn an der Krippe und bei der Opferung, nicht aber in den drei andern Bildern, Magdalena nur am Grabe mit den beiden andern Marien. Petrus trägt ihn auch hier nur einmal bei der Heilung des Aussätzigen, Johannes nur unter dem Kreuze, sonst aber fehlt er den Aposteln regelmäßig. Wir sehen also, daß auch hier noch keine Regel und Vorschrift in seiner Anwendung waltet und es rein in der Willkür des Malers steht, ob er denselben anwendet oder nicht. Am Ausgang des 11. Jahrhunderts und während der ganzen gotischen Periode scheint er aber in jeder Form das ständige Attribut für Gott, die heilige Jungfrau, die Engel und Heiligen gewesen zu sein. Ausnahmen sind selten.

Die Form des Heiligenscheines ist in der Zeit verschiedenartig verwandelt worden. Die älteste Gestalt desselben ist nur eine einfache Kreislinie, die um das Haupt des Herrn gelegt ist; bei den Mosaiken besteht sie in einer goldenen Scheibe. Die Christusbilder suchte man sehr frühe dadurch auszuzeichnen, daß man ihnen einen Nimbus mit doppeltem Reife gab[4] oder

---

[1] Real=Enc. II, 936.

[2] St. Beissel, Die Bilder der Handschrift des Kaisers Otto im Münster zu Aachen. In 23 unveränderlichen Lichtdrucktafeln. Aachen, Barth, 1886.

[3] Kraus, Die Miniaturen des Codex Egberti in der Stadtbibliothek zu Trier. In unveränderlichem Lichtdruck. Freiburg, Herder, 1884.

[4] So im Cömeterium der hl. Cyriaca (sulla via Tiburina) bei der Darstellung der Verläugnung Petri: *Garrucci* tav. 59[2]; bei den klugen und thörichten Jungfrauen daselbst hat Christus nach Garrucci mehr als zwei Reife. Die genaue Abbildung dieses Bildes siehe bei Wilpert, Die gottgeweihten Jungfrauen Taf. II, 1.

daß man in den Nimbus ein mit Edelsteinen besetztes Kreuz hineinlegte, so in dem Mosaik von S. Agata in Ravenna (Fig. 22), oder daß man auf den einfachen Nimbus ein kleines Kreuz setzte[1]; auch sieht man um den Reif das Monogramm Christi mit den beiden Buchstaben Α und ω gelegt, eine Art Pleonasmus, mit dem die Person Christi charakterisirt werden soll (s. Fig. 2).

Vor dem 12. Jahrhundert erscheint der Nimbus durchsichtig, d. h. er bildet nicht die Gestalt eines festen Körpers, wie das im 13. und 14. Jahrhundert geschieht; später verengt sich die Scheibe, und im 15. Jahrhundert verunstaltet man sie dadurch, daß man sie perspektivisch je nach der Stellung der einzelnen Personen bildete; nur bei den herrlichen Bildern des Fra Giovanni da Fiesole (geb. 1387) ist es bezeichnend, daß der Nimbus seiner sämtlichen Gestalten noch als runde Scheibe ohne Rücksicht auf die perspectivische Stellung der Köpfe gegeben ist. Zur Zeit der Renaissance läßt man den Nimbus ganz verschwinden oder setzt an seine Stelle gleiche oder ungleiche Strahlen.



Fig. 22. **Christus mit Kreuznimbus.** (Mosaik in S. Agata zu Ravenna.)

Eine besondere Art des Nimbus ist die Aureola, der goldfarbene Heiligenschein, welcher mit seinem Glanze den ganzen Körper oder auch eine Gruppe von Figuren umgibt. Wir sehen diesen Schein entweder als lange, glänzende Strahlen oder als eine Art von Flammen, besonders bei Marienbildern (Flammenglorie), oder als Regenbogen, sei dieser aus drei oder sieben Farben gebildet. Die Aureola kommt in der Regel nur den drei göttlichen Personen oder Christo in den verschiedensten Situationen seines Lebens, oder dem Jesuskinde mit seiner heiligen Mutter und, besonders im Mittelalter, auch dieser allein zu.

Den mandelförmigen Strahlenglanz[2], wie wir ihn besonders oft auf mittelalterlichen Bildern treffen, finden wir schon beim Ausgang der altchristlichen Epoche, z. B. in dem Mosaik des Triumphbogens von S. Prassede zu Rom[3] und in dem von S. Maria in Domnica daselbst (Fig. 23), wo Christus, wie oft später im Mittelalter, auf dem Bogen

[1] Wie auf den Mosaiken von S. Maria Maggiore mehrmals.

[2] Auch gloria, δόξα, Schild genannt; im Mittelalter: Mandorla, mystische Mandel, Vesica piscis, Osterei.

[3] *Garrucci* tav. 284.

sitzt; dann in Werken der Kleinkunst z. B. auf den Fläschchen von Monza (Garrucci tav. 433 [8.10]. 434 [2.3]. 435 [1]).

Der runde, mit einem Kreuze versehene Nimbus, daher Kreuzesnimbus genannt, ist nur den Personen der heiligsten Dreieinigkeit vorbehalten, darf daher nie einem Heiligen gegeben werden, selbst nicht der heiligen Jungfrau. Wohl aber kommt er auch den Symbolen der drei göttlichen Personen zu: so dem Lamme und dem Löwen, wenn sie die Person Christi, der Taube, wenn sie die dritte göttliche Person symbolisirt; ferner der segnenden Hand, die Gott Vater vorstellt. Das Kreuz soll aber immer vertical, nicht, wie oft mißbräuchlich geschieht, geneigt wie ein Andreaskreuz (×) gestellt sein. Es wird dadurch zwar der Fuß des Kreuzes vom Kopfe des Bildes verdeckt, und man sieht nur die beiden Seitenarme und die Spitze in drei Ausstrahlungen, es ist aber das Kreuz hier dann zugleich Sinnbild der heiligen Dreieinigkeit. Die Griechen haben häufig bald in den runden, bald in den dreieckigen Nimbus die Worte ὁ ὤν, „der da ist", gesetzt. Seit dem 15. Jahrhundert begegnet man auch dem Strahlenbündel allein und ohne den Zirkel. Das Bild des Erlösers aber mit einer bloßen Scheibe ohne das Kreuz ist im Mittelalter selten und vielleicht bloß aus einem Versehen der Künstler zu erklären; jedenfalls war dann die Scheibe golden [1]. Die heilige Jungfrau für sich allein oder mit ihrem göttlichen Kinde auf dem Schoße oder in den Armen schwebt entweder in einer großen Glorie oder hat den kleinen Nimbus ums Haupt (ohne Kreuz), wie das Kind den seinigen (mit



Fig. 23. **Christus in mandelförmigem Strahlenkranz, auf dem Bogen sitzend.** (Mosaik in S. Maria in Domnica zu Rom.)

[1] So erzählt das Chron. Petershus. I, 22 über die Ausmalung der Petershauser Klosterkirche durch den hl. Gebhard: Muri quoque basilicae erant ex omni parte pulcherrime depicti, ex sinistra parte habentes materiam de veteri, a dextro autem de novo testamento. Et ubicunque imago domini fuerat, *aureum circa caput circulum* habebat. Auch bei Maria ist mitunter die Scheibe golden; so hat bei dem Wunder von Kana im Codex Egberti (Kraus Taf. 18) Christus und Maria einen goldenen Nimbus.

Kreuz), oder beide Nimben und die Glorie finden sich beisammen. Diese Vereinigung des kleinen Nimbus und der Glorie findet sich oft auch bei den drei göttlichen Personen, wobei Gott Vater noch das von der runden Scheibe umschlossene gleichseitige Dreieck beigegeben ist. Es soll diese Häufung offenbar ein Ausdruck der höchsten Stufe der Glorie und Herrlichkeit sein.

Da der Nimbus, wie oben gesagt, alles über den Kreis des Gewöhnlichen Hinausgehende bezeichnen soll, so hat man, besonders auch im Morgenlande, die Kaiser und Könige wie die Päpste und Bischöfe, große Eroberer wie große Heilige und selbst die Dämonen mit dem Nimbus bezeichnet. Schon die merowingischen Könige und Karl d. Gr. wie Leo III. führten ihn zu ihren Lebzeiten. Lebenden Personen aber wurde meistens der quadratische Nimbus gegeben. Der Kreis ist nämlich ein Symbol des Himmels; daher haben die Künstler des Mittelalters den kreisrunden Nimbus nur Personen gegeben, welche die Erde schon verlassen haben. Das Quadrat symbolisirt die Erde, also die Schöpfung

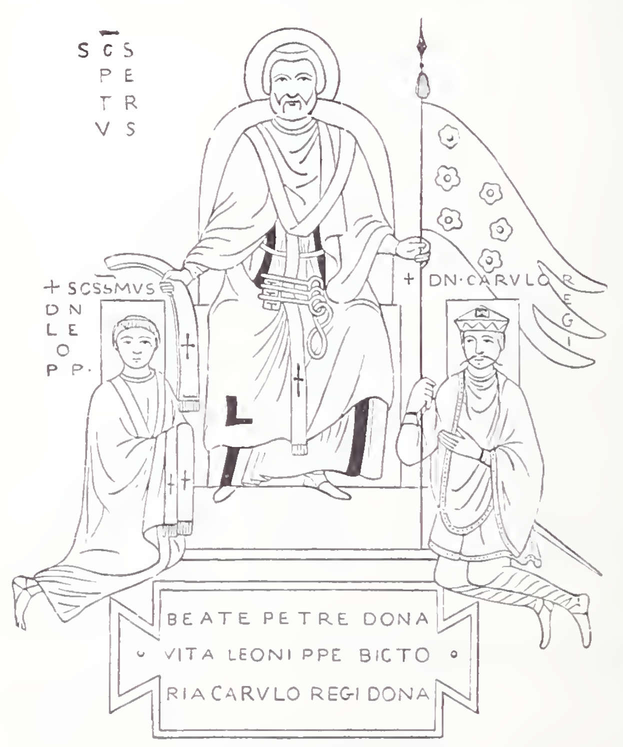


Fig. 24. **St. Petrus, Papst Leo III. und Karl d. Gr.**
(Im Triclinium Leos III. im Lateran.)

und Zeitlichkeit; darum wurde früher, besonders in Italien, nur den lebenden Personen der quadratische Nimbus zu teil. So sehen wir es im Triclinium Leos III. im Lateran (Fig. 24), wo der Papst und Karl d. Gr. einen solchen viereckigen Nimbus, der hl. Petrus aber einen runden Heiligenschein trägt. In einer Miniatur des Monte Cassino trägt der hl. Benedikt einen runden, der Abt von Monte Cassino einen viereckigen Nimbus. In gleicher Weise sind auf manchen Mosaiken der römischen Basiliken diejenigen Päpste, welche die betreffende Kirche restaurirt haben, mit dem viereckigen Nimbus

ausgezeichnet. Doch kommt auch der runde Nimbus für noch lebende Personen vor: so z. B. auf einem Grabstein zu Aquileja, wo die Darstellung der Taufe in den Stein eingeritzt ist und der Taufende den Nimbus hat; später noch auf einer Miniatur eines Monologs, wo der den Gläubigen das heilige Kreuz zeigende Patriarch einen solchen Nimbus trägt; ebenso auf einer Miniatur des Sacramentariums Gregors d. Gr. in der Bibliothek der Kathedrale zu Autun, wo die Figuren des Subdiakons und die Träger der vier niederen Ordines den runden Heiligenschein haben.

Erstes Kapitel.

Ikonographie Gottes und der göttlichen Personen.

1. Die heiligste Dreieinigkeit.

Es ist nur ein Gott, es sind drei Personen in Gott. Diese doppelte Wahrheit, das Fundament der ganzen christlichen Lehre, ist auch die Grundwahrheit, welche die Schöpfungen der Kunst beherrscht, wenn sie an die Darstellung der Gottheit sich wagt. Die Kirche bekennt mit diesem Dogma die Einheit des göttlichen Wesens und die Mehrheit der göttlichen Personen, und zwar ist diese Mehrheit eine Dreiheit. Dieses formulirte Bekenntniß ist nur der getreue Ausdruck für das, was die Heilige Schrift selbst über die Dreiheit in der göttlichen Einheit lehrt, was die Ueberlieferung von jeher mit unerbittlicher Strenge festgehalten und gegen alle Irrlehre vertreten hat, was die kirchlichen Entscheidungen von jeher bezeugt haben und was das gesamte kirchliche Leben[1] von jeher in den gottesdienstlichen Acten ausgeprägt hat, — was aber auch die christliche Kunst, sei es in Symbolen, sei es in figürlichen Darstellungen, zum sichtbaren Ausdrucke gebracht hat.

Die Gottheit als solche kann eigentlich in sinnlich wahrnehmbarer Weise, da sie absoluter Geist ist, nicht dargestellt werden, und infolge vielleicht hiervon oder aus ehrfürchtiger Scheu vor diesem erhabensten Geheimniß hatten die ersten Christen kein ikonographisches Symbol der Trinität angewendet. Doch findet sich schon aus dem 3. Jahrhundert eine Inschrift, auf der die heiligste Dreieinigkeit erwähnt wird. Sie lautet mit de Rossis Ergänzungen: Iu | CVNDIANVS . . credidit in | CRISTUM IESUm, vivit in patr E ET FILIO ET ISPiritu sancto. Die überaus seltene Inschrift wurde nicht

---

[1] Der Cultus der Trinität war in der Kirche immer groß: es ist zu Ehren der heiligsten Dreieinigkeit ein eigenes Fest eingesetzt und wird derselben gedacht beim Eingange der heiligen Messe, am Schlusse der Orationen, in Prosa, Hymnen und Psalmen. Die Hymnen des hl. Ambrosius schließen regelmäßig: Deo patri sit gloria etc. oder Praesta pater piissime etc.

weit von der Ampliatus-Krypta im ersten Stockwerk der Domitilla-Katakombe ausgegraben, wo sie noch jetzt ist[1].

Vom 4. Jahrhundert an erscheinen in klarer und bestimmter Weise die Symbole der Trinität in der Anlage und Ausschmückung der Kirchen. In letzterer Beziehung haben wir einen Brief[2] des hl. Paulinus von Nola an seinen Freund Sulpicius Severus, der uns zugleich zeigt, in welcher Weise der Clerus bei Ausschmückung der Kirchen zu Werke ging, und in welchem klar und deutlich von der Trinität die Rede ist. Der hl. Paulinus beschreibt nämlich in folgender Weise die Mosaiken, welche er in der Basilika des hl. Felix zu Nola ausführen ließ:

Pleno coruscat Trinitas mysterio.
Stat Christus agno: vox patris coelo tonat:
Et per columbam Spiritus sanctus fluit,
Crucem corona lucida cingit globo,
Cui coronae sunt corona apostoli,
Quorum figura est in columbarum choro.
Pia trinitatis unitas Christo coit,
Habente et ipsa Trinitate insignia:
Deum revelat vox paterna, et Spiritus:
Sanctam fatentur crux et agnus victimam.

Es war also in diesem Gemälde nicht, wie man schon geglaubt, die Taufe Christi im Jordan dargestellt.

Eine typische Darstellung der heiligen Dreieinigkeit aus altchristlicher Zeit sieht man in den Mosaiken, mit welchen Sixtus III. 443 S. Maria Maggiore in Rom schmückte; man will dort außen am Chorbogen unter andern bildlichen Darstellungen die Begrüßung (1 Mos. 18, 1) und die Bewirtung (1 Mos. 18, 6—9) der drei Engel durch Abraham sehen[3]. Die Beziehungen dieses Ereignisses zu dem Geheimniß der Trinität machen uns die heiligen Väter klar. Im obern Theile erblickt man Abraham, wie er tres vidit et unum adoravit, in dem untern Theile Abraham, die an dem Tische sitzenden drei Engel bewirtend; auf dem Tische liegen drei dreieckige Brode, in ihrer Form auf die tiefere Bedeutung der Darstellung hinweisend (Nonne unus erat hospes in tribus, qui venit ad patrem Abraham? Hospes et amicus prosor et mansor, et omnia illi in trinitate sunt exhibita humanitatis obsequia, quia trinitatis gloria refulget. Trimum attulit vitulum pater, tres mensuras similaginis conspersit futura mater, paritura filium, pro quo pater mactaret agnum; et ipsum corpus

[1] Wilpert in der Innsbrucker Zeitschrift für kathol. Theologie 1888, Heft 1, S. 165.

[2] Opp. sancti Paulini (ed. Migne) Epist. XXXII, col. 336.

[3] Abbildung bei *Garrucci* tav. 215[3].

Christi in trinitate iam fecerat sacramentum; Aug. Serm. 171); auch auf einem Mosaik in S. Vitale zu Ravenna (Fig. 25) aus der Mitte des 6. Jahrhunderts findet sich diese zweite Scene. Aus dem 8. Jahrhundert ist das Mosaik von Capua, in welchem man in der Höhe das Brustbild des segnenden Vaters, darüber den Heiligen Geist in Gestalt der Taube über Christus auf dem Schoße Marias schwebend erblickt[1].

Bezüglich der Anlagen von neuen Kirchen adoptirten die Christen, als der Friede der Kirche wiedergegeben war, den Plan der Basiliken, gaben aber diesem Plane die Anlage eines Kreuzes durch Verlängerung der Transsepte. Auch drückten sie in diesen Neubauten das Geheimniß der Trinität aus und zwar in der Anlage von drei Apsiden; später hatte sogar jede dieser Apsiden ihren eigenen Altar und dieser selbst ward wieder durch drei Fenster beleuchtet. Didron[2] und Crosnier[3] führen eine Anzahl solcher Kirchen auf, und letzterer weist namentlich auf die Architekten der Schule von Clugny hin, welche die drei symbolischen Fenster in allen Kirchen Burgunds angebracht haben. Nach der Bauregel von Clugny ist auch die herrliche Stiftskirche St. Veit zu Ellwangen[4] (Württemberg) gebaut. Die Hauptapsis sowie der Abschluß der beiden Transepte weisen die Dreizahl der Fenster auf. Drei Apsiden hatte auch ursprünglich die Münsterkirche zu Heilsbronn (in Bayern)[5]. Selbst die Portale und die Fassaden der Transepte wiederholen oft die heilige Zahl, und der Name Triforium, welchen man den innern Galerien gegeben hat, zeigt deutlich an, daß diese Dreizahl bei jedem Gewölbejoche der ältesten Kirchen sich wiederholt hat. Auch in den poly-

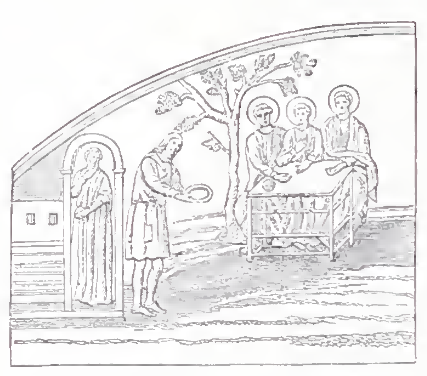


Fig. 25. **Abraham bewirtet die drei Engel.** (Mosaik in S. Vitale zu Ravenna.)

[1] Vgl. Heuser in Real-Enc. I, 380. Dagegen ist, wie ebendaselbst nachgewiesen wird, das Mosaik aus dem 6. Jahrhundert in Cosma e Damiano nicht hierher zu rechnen, da es nicht eine Darstellung der Trinität, sondern vielmehr eine Himmelfahrt Christi ist. Desgleichen enthalten auch die Mosaiken in S. Marco (833), in Prassede (820), in S. Giovanni in Laterano (1290) nicht — wie J. E. Wessely (Ikonographie Gottes und der Heiligen [Leipzig 1874] S. 4) angibt — Darstellungen der Trinität.

[2] Histoire de Dieu (Paris 1853) p. 528 ss.

[3] Iconographie chrétienne (Tours 1876) p. 87 ss.

[4] Vgl. Dr. Schwarz, Die ehemalige Benediktinerabtei-Kirche zum hl. Vitus in Ellwangen (Stuttgart, Bonz und Comp., 1882) S. 20.

[5] Vgl. Stillfried, Alterthümer und Kunstdenkmale des Hauses Hohen ollern. Berlin 1859.

gonen, z. B. achttheiligen Apsiden der spätern Zeit, noch im Beginne des 13. Jahrhunderts, finden wir die gleichen Anordnungen, und wenn später die Zahl der sogen. Oberlichter[1] vermehrt wurde, so blieb doch die Gruppirung nach der Dreizahl als symbolischer Hinweis auf die Trinität besonders beliebt. Man findet Beispiele, in denen diese geheiligte Dreizahl selbst durch die ganze Architektur einer Kirche consequent durchgeführt ist: so in der Kirche zu Paray-le-Monial in Frankreich.

Die Trinität in vollständig menschlicher Gestalt darzustellen beginnt man erst, aber anfänglich nur schüchtern, gegen das 10. Jahrhundert. Doch findet man, was bisher als einzige Ausnahme dasteht, sogar schon in der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts ein Beispiel hiervon, nämlich auf dem berühmten Sarkophag des Lateranischen Museums (Fig. 26), der vor nicht

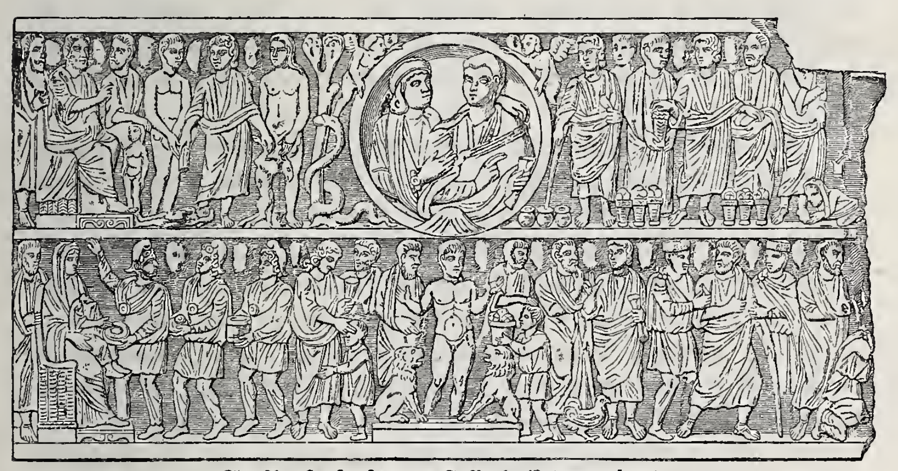


Fig. 26. **Sarkophag** aus S. Paolo (Lateranmuseum).

vielen Jahren in den Fundamenten der von Theodosius d. Gr. erbauten Paulskirche zu Rom gefunden wurde. Er ist für die altchristliche Ikonographie von hoher Bedeutung, und wir werden daher noch öfter auf ihn zurückkommen. Ohne Zweifel war er für die zwei Personen bestimmt, die in dem Medaillon der obern der beiden Bilderreihen abgebildet sind, welches zwei Genien halten. Links in der obern Reihe sieht man zuerst die Erschaffung des Menschen, dann den Sündenfall, das Wunder zu Kana, die Brodvermehrung und

[1] Die Klosterkirche zu Gernrode z. B. hat bei vier Arcaden sieben kleine und sehr hoch stehende Oberlichter, die Klosterkirche zu Breitenau in Hessen sieben Arcaden und acht Fenster, die Dominikanerkirche zu Eisenach über den fünf westlichen Arcaden sieben Fenster, St. Michael in Hildesheim neun Arcaden und zehn Fenster, die Klosterkirche zu Jerichow fünf Bogenstellungen und sechs Fenster. Otte a. a. O. I, 88.

die Auferweckung des Lazarus; die untere Reihe enthält, wieder links angefangen: die Anbetung der Weisen, die Heilung des Blindgebornen, Daniel in der Löwengrube, die Vorhersagung der Verläugnung Petri, die Gefangennehmung dieses Apostels und zuletzt Moses, der das Wasser aus dem Felsen schlägt.

In der ersten Scene erblickt man drei Männer, alle drei in gleichem Alter, abgebildet, von denen der mittlere auf einem Lehnstuhle sitzt; ein anderer, aufrecht neben ihm stehend, legt seine Hand auf den Kopf einer kleinen vor ihm stehenden menschlichen Gestalt; eine gleiche Gestalt liegt auf dem Boden ausgestreckt; über diese erhebt die mittlere sitzende Gestalt die Rechte mit den zwei ausgestreckten Fingern[1]. Hier haben wir die drei göttlichen Personen zu erkennen: den Vater, der das erste Menschenpaar, Adam und Eva, durch das Wort erschaffen, segnet und die Ehe einsetzt: Crescite et multiplicamini; die zweite Person der Gottheit, die Eva Gott dem Vater vorstellt, — oder aber, indem sie ihre schützende Hand auf Eva legt, sich so als ihren Erlöser manifestirt; den Heiligen Geist, durch dessen Hauch das Leben in das Gebilde von Erde kam.

Mit dem 10. Jahrhundert beginnt man, wie gesagt, die Trinität in menschlicher Gestallt darzustellen, und die drei göttlichen Personen werden jetzt gruppirt, d. h. vereint abgebildet. Was aber die äußere Gestalt, d. h. das Alter, die Gewandung, die Symbole u. s. w., in welchen jede einzelne Person dargestellt wird, anlangt, so herrscht hier Verschiedenheit und Gleichheit, je nachdem man mehr die Einheit oder mehr den persönlichen Unterschied der göttlichen Personen hervorheben wollte. Ein Manuscript des hl. Dunstan, Erzbischofs von Canterbury († 988), zeigt uns schon die drei göttlichen Personen in menschlicher Gestalt. Der Vater und der Sohn, beide in königlicher Tracht, die Krone auf dem Haupte und das Scepter in der Hand, haben das gleiche Alter, ca. 30 Jahre, der Heilige Geist aber ist in der Gestalt eines Jünglings von 18—25 Jahren. Im Hortus deliciarum der Aebtissin Herrad von Landsperg[2] vom Jahre 1180 dagegen sehen wir alle drei Personen in gleichem Alter, gleicher Stellung und gleichem Gesichtsausdrucke; nur die mittlere Person hat Wundmale an den Füßen, und es wäre also in ihr der Sohn zu erkennen; irgend ein anderes Unterscheidungs-

---

[1] Dieser Gestus ist nicht als ein Act des Segnens zu betrachten, sondern es soll dadurch ausgedrückt werden, daß durch das Wort Eva geschaffen worden. Schon im Alterthum war das Ausstrecken des Zeige- und Mittelfingers Zeichen der Rede und Ansprache; so ist auch die vom Himmel erscheinende und „segnende" Hand als Symbol des Herrn aufzufassen, der zu Abraham, zu Moses, Isaias, Saul u. s. w. redet. Vgl. Real-Enc. Art. Gestus I, 601.

[2] Vgl. Chr. Mor. Engelhardt, Herrad von Landsperg ꝛc. und ihr Werk: Hortus deliciarum (1818). Mit 12 Taf.

zeichen ist nicht vorhanden. Sie sitzen nebeneinander, berühren sich aber nicht, und halten gemeinsam eine Bandrolle, worauf die Worte stehen: Faciamus hominem ad imaginem et similitudinem nostram, praesit cunctis animantibus terrae. Auch später im 14. Jahrhundert noch[1] behält man die gleichen Typen bei und gibt ihnen nur ein unterscheidendes Attribut. Gott Vater z. B., in der Mitte und gekrönt, trägt die Erdkugel, zu seiner Rechten der Sohn ein Buch, zur Linken ist jugendlich der Heilige Geist. Oder der Vater hat die Weltkugel, der Sohn das Kreuz und der Heilige Geist die Gesetzestafel, hinweisend auf die Inspiration, unter welcher die Schriften geschrieben sind. Oder alle drei Personen sind bärtig und gleichen Alters, um

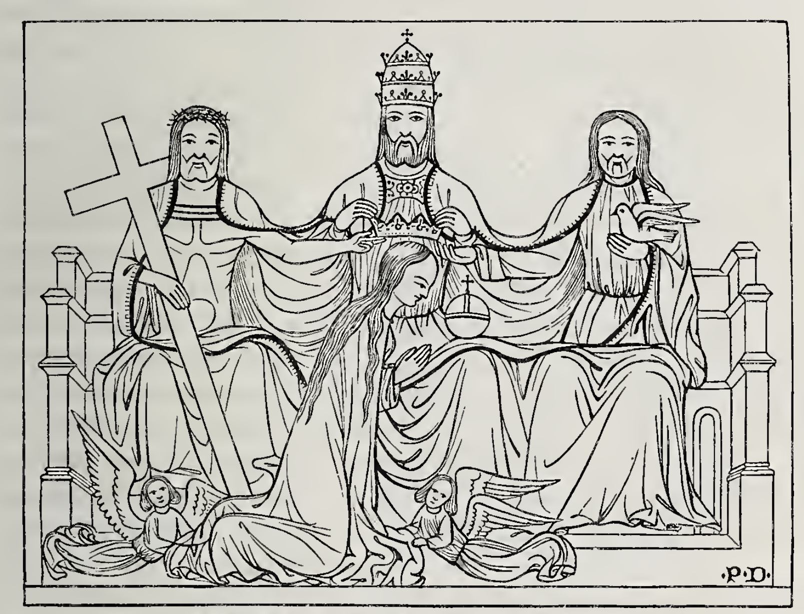


Fig. 27. **Die heiligste Dreifaltigkeit, von einem Mantel umhüllt.**
(Sculptur aus dem 15. Jahrhundert.)

die Gleichheit der drei göttlichen Personen in ihrer Macht, Allwissenheit, Liebe u. s. w. dem Volke recht augenfällig vorzustellen, und sie sind alle drei von einem und demselben Mantel umhüllt (Fig. 27), um selbst die Einheit ihrer Gedanken und ewigen Rathschlüsse bildlich auszudrücken.

Im Museum zu Basel befindet sich eine Krönung Mariens von einem niederdeutschen Meister des 15. Jahrhunderts, wo ebenfalls alle drei Personen in menschlicher Gestalt dargestellt sind: Gott Vater mit der Kaiserkrone in der Mitte ist älter, der Sohn und der Heilige Geist zur Seite sind kaum im

---

[1] Vergl. die französische Miniatur bei *Grimouard de St-Laurent* p. 54.

Typus voneinander verschieden. Ebenfalls in menschlicher Gestalt sind alle drei göttlichen Personen gegeben auf einem Tafelgemälde in der Leechkirche zu Graz aus dem 13. Jahrhundert und in einem Frescogemälde am Dome daselbst; ferner auf dem Grabmal Friedrichs III. in St. Stephan zu Wien und auf dem sogen. Töpferaltar zu St. Helena in Baden bei Wien aus dem 14. Jahrhundert[1]. Sonst sind solche Darstellungen der Trinität, wo der Heilige Geist ebenfalls in menschlicher Gestalt erscheint, auch im Mittelalter seltener und mehr zu den Ausnahmen zu rechnen. Denn in weit größerer Anzahl sieht man die dritte göttliche Person durch die Taube ausgedrückt, und dies ist wie bisher in der ganzen christlichen Kunst, so auch heute noch als das Herkömmlichere zu beachten. Vater und Sohn sind dann oft mit der päpstlichen Tiara und mit der Albe bekleidet; zwischen den Köpfen beider schwebt der Heilige Geist als eine Taube, die mit den Spitzen der ausgebreiteten Flügel die Lippen des Vaters wie des Sohnes berührt, nach dem Athanasianischen Symbolum (Spiritus sanctus a Patre et Filio .... procedens) den Ausgang des Heiligen Geistes vom Vater und Sohne zugleich andeutend.



Fig. 28. **Dreifaltigkeit nebst Maria und Jesuskind.**

Einzig in ihrer Art ist eine Darstellung aus dem 10. Jahrhundert (Fig. 28), wo Maria, mit der Taube über ihrem gekrönten Haupte, neben dem Vater und dem ihm fast gleichgestalteten Sohne sitzt; sie hält außerdem das Christuskind auf dem Schoße, welches vollständig bekleidet ist und den Kreuzesnimbus trägt. Die Füße des Vaters und des Sohnes, welch letztere die Wundmale zeigen, treten auf den in menschlicher Figur abgebildeten Teufel.

Eine eigenthümliche, aber nicht nachahmungswürdige Darstellung der Trinität ist die mit dreifachem Antlitz[2], sei es, daß man einen Mann

[1] Otte a. a. O. I, 511.

[2] So im Zinnaer Marienpsalter von 1449 und auf einem Wandgemälde, der Spendung des heiligen Abendmahles an die Apostel, von 1512 in der ehemaligen

mit drei Oberleibern und Köpfen sieht, sei es, daß drei Köpfe ineinandergeschoben sind, so daß man drei Nasen, dreifachen Mund und vier Augen sieht[1]: absurde Bilder, welche die Kirche mit Recht verboten hat, da sie weder durch die Heilige Schrift noch durch die Tradition als gerechtfertigt erscheinen. Diese Art, die Trinität abzubilden, reicht bis ins 12. Jahrhundert hinauf, und Abälard soll ihr Urheber sein. Man liest in den Annalen der Benediktiner[2], daß dieser Gelehrte der Pariser Schule, da er seinen Schülern eine Idee der Trinität beibringen wollte, einen Steinblock habe behauen lassen, der drei aneinandergelegte Körper dargestellt habe mit drei Gesichtern, die vollständig einander gleich waren. Seit dieser Zeit findet sich diese dreifache Figur oft, besonders im 15. und 16. Jahrhundert. Aus dem 13. Jahrhundert zeigt sie ein Kapitäl in Notre-Dame zu Chalons-sur-Marne; außerdem findet sie sich in den alten Missale-Manuscripten auf das Fest der Trinität. Man verband dieses dreifache Antlitz auch mit dem Dreieck und drei Kreisen, wie z. B. aus einem gedruckten französischen Gebetbuch vom Jahre 1524 zu ersehen ist[3]. Fra Bartolommeo (1475—1517) hat im Anfang des 16. Jahrhunderts diese drei ineinandergeschobenen Köpfe in seiner herrlichen „heiligen Familie" angebracht, welche unter dem Schutze der Heiligen Dreieinigkeit von den zehn Schutzheiligen der Stadt Florenz umgeben ist; die gewaltige, großartige Composition, einst für den Rathhaussaal des Palazzo Vecchio bestimmt, befindet sich jetzt in den Uffizien zu Florenz. Die Griechen haben diese Darstellung nicht; nur einmal kommt sie nach Didron (Hist. d. D. p. 560) im vorigen Jahrhundert vor. Schon der hl. Erzbischof von Florenz, Antonin, trat mit Energie gegen diesen Mißbrauch der christlichen Kunst auf. „Wie sträflich sind diese Menschen," schreibt er[4], „welche ohne alle Achtung für den Glauben die Dreieinigkeit unter der Gestalt eines Menschen von drei Köpfen darstellen! Das ist eine Mißgestalt."

Wenn die christliche Kunst im Mittelalter, besonders im 14., 15. und 16. Jahrhundert, die Trinität bildlich geben wollte, geschah es gewöhnlich in der Weise, daß sie Gott den himmlischen Vater in menschlicher Gestalt, den Heiligen Geist als Taube und den Sohn am Kreuze abbildete; wir begegnen

---

Spitalkirche zu Bozen. Abbildung in den Mitthlgn. der K. K. Central-Commission. Neue Folge II, S. LIV.

[1] Oder auch nur zwei Augen, dagegen drei Nasen und dreifachen Mund, wie in einer französischen Miniatur des 16. Jahrhunderts. Abbildung bei *Didron*, Hist. de Dieu p. 556.

[2] Vol. VI, p. 85, n. 14.

[3] Abbildung bei Müller und Mothes, Archäolog. Wörterbuch S. 343, Fig. 391.

[4] Parte III, tit. 8, cap. 4.

dieser sinnigen, schönen Auffassung schon im 12. Jahrhundert[1]. Diese Art der Darstellung vereinigt dann das unerforschliche Geheimniß der Trinität mit dem der Menschwerdung Jesu Christi und unserer Erlösung, enthält also den Inbegriff aller Geheimnisse unseres heiligen Glaubens. Gewöhnlich sitzt Gott Vater auf einem Throne oder Himmelsbogen und hält mit beiden Händen die Arme des Kreuzes, an welchem der todte Erlöser hängt; der Heilige Geist in Gestalt einer Taube schwebt zwischen dem Munde des Vaters und dem Haupte des Sohnes, um hier — nicht in horizontaler, wie oben, sondern in verticaler Weise — den Ausgang des Heiligen Geistes vom Vater und Sohne zugleich anzuzeigen. Diese Art der Darstellung von der Trinität ist auch bekannt unter dem Namen „Gnadenstuhl". Ein schönes Beispiel dieser Auffassung findet sich in der herrlichen Kirche S. Spirito zu Florenz (3. Kapelle links), von dem spätern floren=

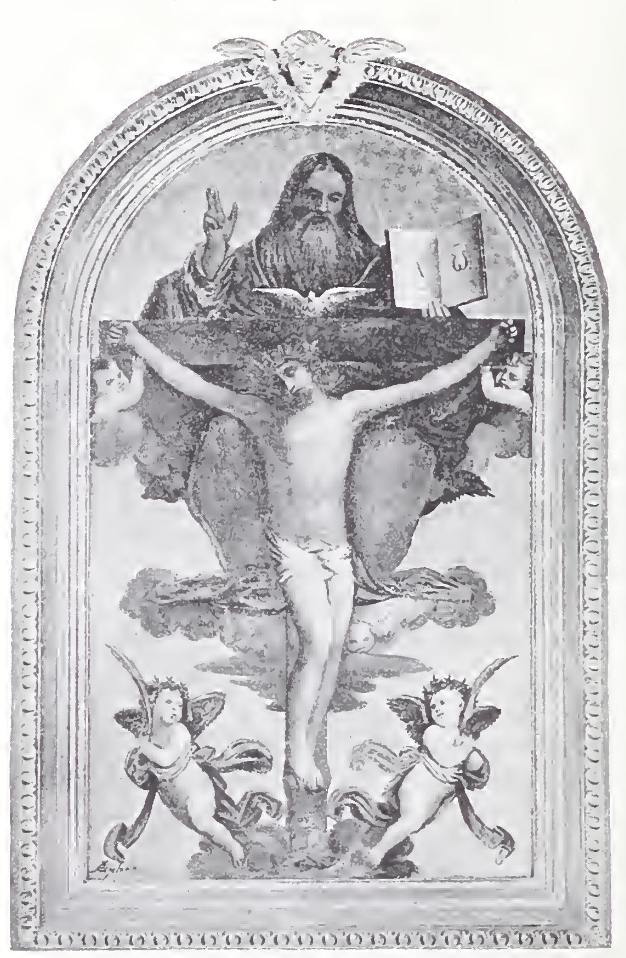


Fig. 29. Albertinelli, **Trinität** (Akademie Florenz).

[1] Nach Atz (Die christliche Kunst in Wort und Bild [2. Aufl., Bozen 1884] S. 87) käme diese Auffassung schon in einem Codex (in der K. K. Hofbibliothek zu Wien), „wohl irischen Ursprungs", vom 6. Jahrhundert vor. Gott Vater sitzt frei auf seinem einfachen Throne mit dem Buche und segnend; ebenso für sich frei ruht der Sohn in des Vaters Schoß mit noch ungetheiltem Barte und bereits todt am Kreuze, das die T=Form hat. Der Heilige Geist sitzt in Taubengestalt zu Häupten

tinischen Maler Rafaellino del Garbo (1466—1524), noch unter dem Einfluß von Perugino gemalt. Gott Vater mit herrlichem Antlitz, mit goldenem Nimbus und in goldener Mandorla, die von einem Kranze von Engelköpfchen umgeben ist, hält das Kreuz, an dem der todte Heiland hängt und das in seinem untern Theile mit der Erde verwachsen ist. Die Taube schwebt zwischen Gott Vater und Sohn. Dem Ende des 14. Jahrhunderts gehört eine ähnliche Darstellung in der Akademie zu Florenz an, die dem Schüler Giottos Nikolaus Petri (oder gewöhnlich Niccolò di Piero Gerino) zugeschrieben wird: Gott Vater hat vor sich Christus, dessen Kreuzesstamm ebenfalls in die Erde reicht; er segnet mit der Rechten, während er in der Linken ein Buch hält; zwischen beiden schwebt die Taube. Gott Vater ist hier ganz jugendlich wie sonst Christus und hat keine Tiara. Ebendaselbst findet sich die größte und wohl auch schönste Darstellung der heiligsten Dreifaltigkeit in dieser Art von dem Freunde und Genossen Fra Bartolommeos, dem Florentiner Mariotto Albertinelli (geb. 1474), ein Bild von weichem Schmelz des Colorits und von großartiger Composition, das aus dem Kloster S. Giuliano stammt (Fig. 29). Gott Vater hält den Crucifixus zwischen den Knieen, die Rechte segnend erhoben und in der Linken das Buch mit *A* und ω. Das todte Antlitz Christi ist von ungemeiner Zartheit, und ebenso schön ist das greise Haupt des Vaters gemalt. Die Taube sitzt oberhalb des Kreuzes vor der Brust des Vaters. Zwei Engel halten die Kreuzesarme, während zwei andere, die schon fast rafaelesk gehalten sind, unten schweben. Eine hochfeierliche, großartige Auffassung, voll Ernst und Würde. Ein ganz ähnliches Bild ist im Museum zu Berlin (Nr. 229), das früher demselben Meister zugeschrieben wurde, nach neuern Forschungen[1] aber von Francesco Granacci (1477—1543), einem Schüler des Dom. Ghirlandajo, stammt. Eine andere Darstellung ebendaselbst ist von einem Meister aus Oesterreich um 1480—1500, früher „Nachfolger des Stephan Lochner" genannt; hier hält der unter einem Baldachin thronende Gott Vater den Gekreuzigten noch links vor sich; über dem Haupt des Gekreuzigten schwebt die Taube; das Ganze hat einen grünen Teppich als Hintergrund und macht den Eindruck des Ernstes und der Feierlichkeit.

Manchmal wird am Ende des Mittelalters dieser Glaubenssatz vom Ausgange des Heiligen Geistes vom Vater und Sohne zugleich nicht oder wenigstens nicht so deutlich ausgedrückt, und man findet dann die Taube auf einem der Kreuzesarme oder auf der Schulter des Vaters oder auch, wie im sogen. „Aller-

Christi auf dem Querbalken des Kreuzes. Nach der Abbildung bei Atz halte ich das Bild für spätern, vielleicht byzantinischen Ursprungs.

[1] Vgl. Jul. Meyer, Beschreibendes Verzeichniß der Gemälde im Kgl. Museum zu Berlin (2. Aufl., Berlin, Weidmannsche Buchhandlung, 1883) S. 190.

heiligenbilde" von Albrecht Dürer in Wien (Fig. 30), oberhalb des Vaters von einer Schar Engel umgeben. Statt des Crucifixes hält der Vater, auch auf einem Stuhle sitzend, den todten Christus, wo dann die Taube zwischen beiden schwebt oder auf die Schultern des Sohnes gesetzt ist. Zahlreich sind solche Darstellungen besonders in der altdeutschen Schule: so in dem schönen Bilde



Fig. 30. Dürer, **Allerheiligenbild.** (Kunsthistor. Hofmuseum zu Wien.)
Nach Förster, Deutsche Kunst.

des Rogier v. d. Weyden d. J. im Städelschen Museum zu Frankfurt. Der todte, mit einer Dornenkrone versehene Christus, auf dessen linker Schulter die Taube sitzt, wird vom himmlischen Vater gehalten. Die Darstellung ist als Sculptur in einer gotischen Nische gedacht und grau in grau gemalt. Eine ähnliche Composition ist im Wallraf-Richartz-Museum zu Köln (Nr. 209)

aus der altkölnischen Malerschule, dem Ende des 15. Jahrhunderts angehörend. Die mittlere Abtheilung einer dreitheiligen Tafel zeigt hier Gott Vater, welcher den verstorbenen Erlöser, der auf seine Seitenwunde zeigt, dem Beschauer vorhält; zwei Engel mit tücherumwundenen Händen unterstützen den Leichnam Christi. Die Taube schwebt hier zwischen Vater und Sohn. Ein anderes ganz bedeutendes Bild ebendaselbst (Nr. 251), aus der gleichen Zeit und Schule, zeigt noch deutlicher als die bisherigen Darstellungen, daß in solchen Bildern nicht allein die heilige Dreieinigkeit, sondern besonders auch die Erlösung durch den bittern Tod Jesu uns vor Augen geführt werden will. Auf einem goldenen Throne, der in der Luft schwebt, sitzt in der Mitte Gott Vater, in seinem Schoße den gestorbenen Heiland haltend. Der Heilige Geist in der Gestalt der Taube ist aber hier oberhalb der Gruppe. Daß dieses schöne Bild so recht ein Andachtsbild im eigentlichen Sinne des Wortes sein und besonders die Freude über die vollbrachte Erlösung ausdrücken soll, sehen wir aus der weitern Beigabe, daß, unten auf dem Erdboden rechts und links beginnend, bis hoch in der Luft schwebend eine Schar von Engeln dargestellt ist, welche die verschiedenen Leidenswerkzeuge Christi zeigen: das Kreuz, die Säule, den Speer, die Dornenkrone, die Geißeln, den Schwamm, die Nägel und den Hammer. Auch im Museum zu Berlin (Nr. 613) ist eine derartige Auffassung zu sehen von Bartholomäus Bruyn, der in Köln zuerst 1519 thätig war. Der auf Wolken thronende Gott Vater in der himmlischen Glorie hält vor sich den dornengekrönten, aber vom Kreuze abgenommenen Christus; zu beiden Seiten je zwei Engel, von denen die untern zwei den Mantel Gott Vaters, die zwei obern Leidenswerkzeuge tragen. Ueber Gott Vater schwebt die Taube. Diesen Gedanken an die Erlösung finden wir auch in einem Metallschnitt ausgedrückt, der die Ueberschrift Signum Sancti Spiritus 1464 trägt und wo unten in betender Stellung das erste Menschenpaar abgebildet ist[1]. Diese Art Andachtsbilder trifft man selbst bis ins 17. Jahrhundert herein: so z. B. ein solches von Lodovico Cardi da Cigoli (1559—1613) im Kunsthistorischen Hofmuseum zu Wien und ebendaselbst ein solches von Carlo Maratta (1625—1713), freilich in einer Bewegung, die für einen solchen Gegenstand allzu dramatisch ist.

Als eine eigene Auffassung sei noch die berühmte heiligste Dreifaltigkeit von P. P. Rubens in der Pinakothek zu München erwähnt: Gott Vater ohne Tiara als Greis hat in der Rechten das Scepter, Gott Sohn trägt das Kreuz, und zwischen beiden schwebt die Taube. Die Füße vom Vater und Sohne berühren die Erdkugel, welche von drei Engeln gehalten wird. Ferner

[1] Abbildung in J. O. Weigels Sammlung Nr. 50.

der schöne Stich vom Meister E. S. vom Jahre 1466[1], der unter dem Namen „Maria von Einsiedeln" bekannt ist und die sogen. Engelweihe im obern Theile enthält: Gott Vater rechts erhebt segnend die Hand, die zweite Person in der Gottheit taucht das Aspergill in den vom Engel hingehaltenen Weihwasserkessel; in der Mitte oben schwebt der Heilige Geist. Links und rechts stehen Gruppen singender und musicirender Engel, und vier von ihnen halten über das Ganze einen Baldachin.

Am zahlreichsten sind jene Darstellungen der Trinität, in denen die drei göttlichen Personen mit der Krönung Mariens vereint zu sehen sind. Da wir darauf bei dem betreffenden Gegenstande zurückkommen werden, sei hier nur noch eines neuern Bildes der heiligsten Dreieinigkeit gedacht, nämlich desjenigen von Settegast in der Kirche zu St. Castor in Koblenz. Zu unterst in der Chornische sehen wir hier Christus in der Mandorla und zwar in ganzer, großer Gestalt mit ausgebreiteten Händen, darüber die Taube und weiter oben Gott Vater im Brustbilde; rechts von Christus ist die fürbittende heilige Jungfrau sehr schön gemalt, links St. Castor und zwei andere Heilige. Das Ganze ist auf Goldgrund und von feierlichem Ausdrucke.

2. Gott der Vater.

Die alte christliche Kunst hat in den ersten neun Jahrhunderten aus naheliegenden Gründen die Darstellung Gottes des Vaters in menschlicher Gestalt selten und zwar nur auf Sarkophagen gegeben[2]. Mußte sie doch fürchten, die Gläubigen an die Irrthümer des Heidenthums zu erinnern, wenn sie den Unendlichen und Unsichtbaren in den beschränkten und unvollkommenen Formen eines Geschöpfes wiedergeben wollte. Besonders aber konnte sie von den Götzendienern nicht voraussetzen, daß sie die richtige Anschauung von der christlichen Bilderverehrung bekommen werden, wenn sie auch aufs eingehendste darüber belehrt würden; wie sollte es nicht zu nahe liegen, daß ihre Einbildungskraft eben immer wieder trotz aller Belehrung den christlichen Bildercultus mit ihrem heidnischen Götzendienste verwechselte? Es begnügten sich darum die ersten Christen, Gott Vater durch eine die Wolken durchdringende Hand sinnbildlich vor Augen zu führen. Diese Hand finden wir ohne Nimbus, besonders auf den altchristlichen Sarkophagen und auf den Gemälden der Katakomben,

---

[1] Bartsch 35. Ein schönes Exemplar dieses sehr seltenen Kupferstiches ist in der fürstlichen Sammlung zu Wolfegg (in Württemberg). Vgl. meine Abhandlung über diese höchst interessante Kupferstichsammlung in „Württembergische Vierteljahrshefte für Landesgeschichte" (Stuttgart 1878) Heft 4, S. 235 ff.

[2] Z. B. auf dem berühmten, schon oben erwähnten lateranischen Sarkophag (s. Fig. 26).

wo dieselbe bald dem Moses die Gesetzestafeln reicht (Fig. 31), bald den Arm Abrahams, der seinen Sohn opfern will, zurückhält. Wir finden sie auch über Moses ausgestreckt, da er vor dem brennenden Dornbusch seine Schuhe auszieht, manchmal auch, wie sie Habakuks Haare ergreift, damit dieser dem Daniel in der Löwengrube das geheimnißvolle Brod bringe; ferner sieht man auf den alten Mosaiken die göttliche Hand, wie sie eine Krone über das Haupt des triumphirenden Christus hält.

Diese schöne und sinnreiche Art der symbolischen Darstellung Gottes, mit der man später besonders die erste göttliche Person bezeichnen wollte und die mit Recht in unsern Tagen wieder vielfach von der katholischen kirchlichen Kunst in Aufnahme gebracht wird, ist auf einer großen Anzahl von christlichen Monumenten bis ins 12. Jahrhundert fast ausschließlich aufrecht erhalten und kommt selbst noch bis ins 17. Jahrhundert hinein vor. Doch findet man später auch die Abänderung, daß die Hand halb geschlossen die Seelen der Gerechten unter der Gestalt von kleinen menschlichen Wesen hält, hinweisend auf Weish. 3, 1: Iustorum animae in manu Dei sunt et non tanget illos tormentum mortis[1].



Fig. 31. **Die Hand Gottes reicht Moses die Gesetzestafeln.** (Aus den Katakomben.)

Die Heilige Schrift legt Gott dem Vater in seinem Verhältniß zur Welt und zur Menschheit als Schöpfer und Erhalter bekanntlich auch menschliche Eigenschaften bei: Adam hat seine Stimme im irdischen Paradiese gehört, Jakob hat sie vernommen von der Höhe der geheimnißvollen Leiter und Moses im brennenden Dornbusch. Er ist Isaias erschienen als ein König, sitzend auf einem Throne, und dem Daniel unter der Gestalt eines schönen Greises, bekleidet mit weißen Gewändern.

Da nun die Heilige Schrift selbst hier die menschliche Gestalt angibt, so scheute sich auch die Kunst nicht mehr vor ihr. Es mußte ihr doch gestattet sein, Gott unter all den Gestalten darzustellen, unter welchen er sich auch den heiligen Schriftstellern der Menschen geoffenbart hat. Man ging dabei nicht etwa von der Absicht aus, ihn als das höchste Wesen Himmels und der Erde vollkommen, d. h. in der Weise, wie er an und für sich ist, wiedergeben zu wollen; man wollte ihn nur gleichsam in seiner Gegenwart unter uns dar-

[1] Das Malerhandbuch der Griechen (Schäfer a. a. O. S. 418) sieht die symbolische Hand als eine „segnende“ an und gibt genaue Vorschriften, „wie die segnende Hand gemalt wird“; besonders führt es an, wie die Lage der Finger beim Segnen beschaffen sein müsse.

stellen, in der Weise ihn für menschliche Gedanken und Begriffe bildlich fixiren, daß wir sein Verhältniß zur Welt, d. i. ihn als unsern Schöpfer und Herrn unserem Sinn und Herzen näher bringen könnten.

Wir haben schon oben gesehen, wie ihn die erste christliche Zeit auf einem Sarkophage darstellte, nämlich in gleicher Gestalt und im gleichen Alter wie den Sohn. Abgesehen von diesem Grabmale unterließ es die altchristliche Kunst, Gott den Vater anders denn symbolisch abzubilden. Wir haben hierfür ein sicheres Zeugniß aus der Zeit des Bildersturmes. Als es im 8. Jahrhundert die Häresie des Bildersturmes unternahm, die Verehrung zu vernichten, welche man in der Kirche den Bildern des Erlösers und der Heiligen erwies, ist von den Bildern Gottes des Vaters unter menschlicher Gestalt nirgends die Rede. Die siebente allgemeine Synode (das zweite Nicänum im Jahre 787) hat die kirchliche Lehre betreffs der Bilderverehrung gegenüber den Ikonoklasten aufgestellt und in ihrer siebenten Sitzung beschlossen[1], „daß wie die Figur des heiligen Kreuzes, so auch heilige Bilder — mögen sie von Farbe oder aus Stein oder sonst einer Materie sein — auf Gefäßen, an Kleidern und Wänden, auf Tafeln, in Häusern und auf Wegen angebracht werden sollen, nämlich die Bilder Jesu Christi, der unbefleckten Jungfrau, der ehrwürdigen Engel und aller heiligen Menschen. Je öfter man sie in Abbildungen anschaut, desto mehr wird der Beschauer zur Erinnerung an die Urbilder und zu deren Nachahmung angeregt, auch dazu, diesen seinen Gruß und seine Verehrung zu widmen: nicht die eigentliche Latreia, welche bloß der Gottheit zuzuwenden ist, sondern daß er ihnen, wie dem Bilde des heiligen Kreuzes, wie den heiligen Evangelien (=Büchern) und andern heiligen Geräthen, Weihrauch und Lichter zu ihrer Verehrung darbringt, wie dies schon bei den Alten eine fromme Gewohnheit war; denn die Ehre, die man dem Bilde erweist, geht auf das Urbild über, und wer ein Bild verehrt, verehrt die darin dargestellte Person. So lehren die Väter, und dies ist die Tradition der Kirche.“ Es ist hier von einem Bilde der ersten göttlichen Person nicht die Rede, auch ist keine Erwähnung eines solchen in dem Glaubensdecret der Synode, welches von dem Bischof Euthymius von Sardes in der vierten Sitzung vorgetragen wurde. „Ueberdies“, heißt es hier[2], „verehren wir auch das Bild des heiligen und lebengebenden Kreuzes und die Reliquien der Heiligen, und nehmen an die heiligen und ehrwürdigen Bilder, und grüßen und umarmen sie nach der alten Ueberlieferung der heiligen katholischen Kirche Gottes, nämlich unserer heiligen Väter, welche diese Bilder angenommen und in allen Kirchen und überall aufzustellen befohlen haben. Es sind dies die Bilder unseres mensch-

---

[1] Hefele, Conciliengeschichte III (2. Aufl.), 440.

[2] Hefele a. a. O. S. 435.

gewordenen Heilandes Jesus Christus, dann unserer unversehrten Herrin und ganz heiligen Gottesmutter, und der körperlosen Engel, welche den Gerechten in Menschengestalt erschienen sind; ebenso die Bilder der heiligen Apostel, Propheten, Martyrer ꝛc., damit wir durch die Abbildung an das Original erinnert und zu einer gewissen Theilnahme an seiner Heiligkeit geleitet werden."

Nach einer solchen bestimmten und ausdrücklichen Erklärung des Concils über die Bilderverehrung konnte die Kirche jetzt nicht mehr der Idololatrie bezichtigt werden, und man glaubte darum im 9. Jahrhundert Gott den Vater auch unter menschlicher Gestalt darstellen zu dürfen. Dieser Versuch ist anfangs allerdings noch ein schüchterner, er reicht aber bis in die altchristliche Epoche zurück. Es geschieht hier die Darstellung der ersten göttlichen Person bloß in halber oder in der Regel noch weniger als in halber Figur: so auf einem Mosaik der Basilica Liberiana (S. Maria Maggiore), auf einem zweiten und dritten derselben Basilika, welches die Erscheinung des Engels an Jakob (1 Mos. 31, 11) [1] und das Wunder von Mara (2 Mos. 15, 25) [2] darstellt.

Erst später, seit dem 12. Jahrhundert, gaben die Künstler Gott dem Vater die gleiche Gestalt wie dem Sohne, so daß es in manchen Fällen nur aus dem Zusammenhange der Bilder zu erkennen möglich ist, welche unter den dargestellten göttlichen Personen zu verstehen sei, der Vater oder der Sohn. Offenbar sahen sich hierzu die Künstler berechtigt nach den Worten des Herrn: „Wer mich sieht, sieht den Vater, der mich gesandt hat", oder nach Joh. 10, 30: „Ich und der Vater sind Eins". Diese gleiche Gestaltung des Vaters und Sohnes sehen wir das ganze 12. und 13. Jahrhundert hindurch; man kannte während dieser ganzen Zeit nur die eine Darstellung Gottes in der Weise, wie man den auf Erden wandelnden Christus darstellte; auch dann, wenn er, wie wir oben gesehen, in der Darstellung der Trinität das Kreuz haltend abgebildet wird, erscheint er so in dieser Zeit.

Erst seit dem Ende des 14. Jahrhunderts bildet sich für Gott den Vater ein eigener Typus aus: er erscheint als Greis. Derjenige, welcher der Herr der Zeit ist und dessen Jahre nicht abnehmen (Anni tui non deficient. Ps. 101, 28), erscheint als antiquus dierum (Dan. 7, 9. 13. 22), ausgestattet mit langem weißen und ungetheilten Barte, bekleidet mit dem Pluviale, die Tiara auf dem Haupte, welche mit drei- oder auch fünffacher Krone geschmückt ist; auch hat man ihm manchmal als Zeichen seiner höchsten Macht die Kaiserkrone auf das Haupt und zum Zeichen der Weltregierung den Reichsapfel in die Hand gegeben. Eine herrliche Auffassung solcher Art ist die von Fra Bartolommeo (1475—1517) in S. Romano zu Lucca,

---

[1] *Garrucci* 217 [1]. [2] Ibid. 219 [3. 4].

wo Gott Vater von Engeln umschwebt der heiligen Magdalena und Katharina von Siena erscheint, ein Bild voll Schönheit, Würde und Feierlichkeit, besonders in der Gestalt des himmlischen Vaters. In dem berühmten Genter Altarbilde hat der thronende Gott Vater eine dreifache Krone, ähnlich der Tiara, auf dem Haupte und ist in rothen, reich mit Edelsteinen umsäumten Mantel gekleidet; in der Linken hält er das Scepter, die Rechte ist segnend erhoben (Fig. 32). Das Original dieses Mittelbildes in der obern Reihe des Genter Altarwerks von Hubert und Johann van Eyck ist noch in S. Bavo zu Gent, eine Copie davon im Berliner Museum (Nr. 525) zu sehen.



Fig. 32. **Gott Vater**, aus dem Genter Altarwerk.

Zur Hervorbringung eines befriedigenden Bildes von Gott dem Vater wird die Kunst jederzeit ihr Unvermögen eingestehen müssen. Doch wird sie immerhin ihre Aufgabe am besten lösen, wenn sie sich des Bildes eines ehrwürdigen Greises von erhabenem Ausdrucke bedient, das große Gedanken wachruft und frei ist von allen Mängeln (Schwachheiten der Natur und Zeichen der Sterblichkeit), die man sich sonst mit dem Greisenalter verbunden denkt. Denn hohes Alter schließt an sich das Schöne und die Kraft nicht aus. In seiner Physiognomie sollte aber die Liebe alle andern Vollkommenheiten gleichsam überstrahlen. Der innere heitere Blick und die feierliche Ruhe und Stille sind hier charakteristische Erfordernisse, da viele und heftige Gebärden keine Zeichen von Würde und Größe wären. Im Antlitze und in den Gebärden sollten wir zwar den Allbeherrscher ehren, aber vorzüglich den Allvater erblicken. Ein volles Haar, gleich der herabwallenden Löwenmähne (Os. 5, 14), und die die Welt leise bewegende Augenbraue (in der Antike nach Homer) drücken im ewigen Vater die Allmacht zweckmäßig aus. Dem Bart, der nicht zu lang sein darf, ist eine sanfte Bewegung und, sowie dem Haupthaare, eine glänzende Weiße, dem Gewande ein großartiger, erhabener Wurf angemessen. Die Farbe des Gewandes ist beim Unterkleide, so ein solches angebracht wird, wohl am schicklichsten purpurroth und beim Mantel himmelblau, allenfalls mit Sternen besät.

Solche Bilder des ewigen Vaters voll Ausdruck, Würde und Machtfülle finden sich mehrere an der weltberühmten ehernen Thüre des Baptisteriums zu Florenz von Lorenzo Ghiberti (1381—1455), am besten darunter

die zwei Prachtgestalten bei den alttestamentlichen Bildern, oberstes linkes Feld mit der Erschaffung der ersten Menschen. Von Rafael sehen wir Gott Vater in den Loggien des Vaticans, wie er Himmel und Erde, Sonne und Mond erschafft; noch merkwürdiger ist dessen Darstellung, wie er das Chaos ordnet (Fig. 33), ein Alter von kraftvollem Ansehen und würdevollem Ernste, doch nach dem Worte der Heiligen Schrift (1 Mos. 1, 2): „und der Geist Gottes war schwebend über den Wassern“ mit zu viel Bewegung. Voll Würde und Erhabenheit erscheint er auch in den Feldern, wie er das Wasser vom Felsen scheidet und die Thiere erschafft, wie er die Eva dem Adam vorstellt, wie er die ersten Menschen aus dem Paradiese verbannt, sodann wie er dem Abraham Verheißungen macht; eine hehre aber milde Majestät zeigt sich in dem Bilde, wie Gott dem Noe den Bau der Arche befiehlt. Voll Erhabenheit hat Rafael die Gestalt Gottes des Vaters auch abgebildet in dem bekannten „Traumgesichte des Ezechiel“, einem kleinen Bilde von großartigster Wirkung in der Galerie Pitti zu Florenz, das aber in seiner Ausführung dem Giulio Romano zugeschrieben wird (Fig. 34). Ein schöner Kopf des ewigen Vaters ist auch der in dem Dreifaltigkeitsbilde von Guido Reni in S. Trinità dei Pellegrini zu Rom. Güte und Milde, Majestät und Ernst sind hier harmonisch vereinigt. Dagegen sehen wir in Michelangelos Gott Vater in den berühmten Deckengemälden der sixtinischen Kapelle im Vatican wohl den Ausdruck der Macht und des sinnvollsten Ernstes, wir sehen ihn allgewaltig und furchterregend; aber die Liebe des Allvaters, mit der er alles ins Dasein ruft und zuletzt den Menschen bildet, vermissen wir.



Fig. 33. Rafael, **Gott Vater.** (In den Loggien des Vaticans.)

3. Gott der Sohn.

Es ist nur ein Gott; es sind drei Personen in Gott. Jesus Christus ist der Messias, der Erlöser. Welches ist nun seine persönliche Natur und

Würde, abgesehen von seiner Stellung und seinem Berufe im Offenbarungsleben? Diese Frage hat auch die christliche Kunst lösen wollen. Wären wir Zeugen seines öffentlichen Lebens und Wirkens und in der erforderlichen unbefangenen Stimmung gewesen und angeregt und geleitet von dem erleuchtenden Beistande des Heiligen Geistes[1], so hätten wir uns eines zweifachen Eindrucks nicht erwehren können: einmal nämlich wäre uns so göttlich Großes, Erhabenes und Bewältigendes entgegengetreten, daß sich jeder Maßstab des bloß Geschöpflichen als unzulänglich erwiesen, daß wir geurtheilt hätten, so und nicht anders mußte die Gottheit sich darbieten, wenn sie in Menschengestalt hienieden erscheinen wollte, und daß wir infolge hiervon die Anerkennung seiner göttlichen Natur und Würde ihm nicht verweigert hätten; auf der andern Seite aber hätten wir eine Reihe von Thatsachen vor uns gesehen, so rein menschlich, so menschlich erhaben und vollkommen, daß es uns vorgekommen wäre, in Christus sei das Ideal des wahren, des vollendeten Menschen wirklich geworden, und wir ihn demgemäß als unser unübertreffliches Vor- und Urbild begrüßt haben würden. Nach dieser doppelten Wahrheit mußte auch die christliche Kunst obige Frage zu lösen versuchen. Aber wie sollte sie Gott den Sohn außerhalb seiner Menschwerdung darstellen? Wenn es den christlichen Künstlern so bedenklich erschien, Gott den Vater unter menschlicher Gestalt abzubilden, mußten nicht die gleichen Gründe auch beim Sohne gelten? Und in der That sehen wir, daß in den drei ersten christlichen Jahrhunderten bei der Darstellung Jesu Christi in Hinsicht auf die Gefahr polytheistischer Verirrungen seitens der Kirche im allgemeinen absichtlich der Abbildung in menschlicher Gestalt aus dem Wege gegangen wurde. Eben das wird auch der Grund sein, warum wir so vielfach den Erlöser bloß durch Symbole, wie wir sie oben kennen gelernt haben: durch das Monogramm, den Fisch, das Kreuz, das Lamm u. s. w., oder durch Allegorien, z. B. den guten Hirten, Orpheus, Odysseus (zweimal) u. s. w. angedeutet finden. Allein „das Wort ist Fleisch geworden und hat unter uns gewohnt"; es hat sich mit menschlicher Natur umgeben, und damit hat auch die Schwierigkeit für die künstlerische Darstellung aufgehört. Schon in den ersten christlichen Jahrhunderten sehen wir deshalb neben den Symbolen auch figürliche Abbildungen des Herrn, freilich durchweg in idealer Auffassung, in ewiger, unveränderlicher Jugend.

Schon der Kirchenhistoriker Eusebius (Histor. eccles. VII, 18) erwähnt gemalter Bilder Christi und der heiligen Apostel Petrus und Paulus, und eine noch viel ältere Nachricht von Irenäus[2] ist vorhanden, nach welcher eine Partei der Gnostiker, die Karpokratianer, gemalte und aus

[1] Matth. 16, 17. 1 Kor. 12, 3. [2] Adv. Haer. I, 25, 6.



Fig. 34. Rafael, **Vision des Ezechiel.** (Galerie Pitti in Florenz.)

andern Stoffen, selbst aus Gold und Silber gefertigte Bilder Christi besaßen. Epiphanius und Johannes Damascenus wiederholen diese Nach=

richt[1], und St. Augustinus[2] weiß von einem Weibe derselben Secte, Namens Marcellina, welches die Bildnisse Jesu, Pauli, Homers und Pythagoras' verehrte. Selbst gebildete Heiden haben in der Uebergangszeit des 3. Jahrhunderts die Person Christi hochgehalten, und Bilder von ihm bewahrte z. B. Kaiser Alexander Severus. Schon aus dem ersten Jahrhundert sogar finden wir Bilder Christi, so das für das älteste Bild gehaltene im Coemeterium Priscillae, die heilige Jungfrau mit dem Kinde, auf das wir später noch zu sprechen kommen. Danach ist die noch neuestens von Otte[3] aufgestellte Behauptung unrichtig, daß „die ersten kirchlichen Christusbilder schwerlich vor dem 3. Jahrhundert vorkommen".

Doch wir haben es hier nicht mit solchen Bildern Christi zu thun, die sozusagen in Beziehung stehen zu seinem Erlösungswerke und seiner Thätigkeit auf Erden, sondern uns beschäftigt zunächst der Entwicklungsgang, welchen der ikonographische Typus Christi mit der Zeit genommen hat, näherhin die Frage: Wie hat Christus während seiner irdischen Wanderschaft ausgesehen? Gibt es ein authentisches Bild von ihm? Hier müssen wir nun constatiren, daß wir aus dem Alterthum kein authentisches Bildniß des Herrn besitzen und daß auch die altchristlichen Schriftsteller keinerlei bestimmte Nachrichten über das Aussehen Christi geben.

Ja die ältesten Schriftsteller geben nicht nur keine übereinstimmende, authentische Ueberlieferung über die Gestalt Christi, sondern sie stellen geradezu principiell ganz verschiedene Auffassungen auf. „Der ältern dieser Auffassungen zufolge, welche mehr oder minder entschieden Justin der Martyrer, Tertullian, Cyprian, Clemens und Cyrillus von Alexandrien, Basilius d. Gr. vertreten, war der Herr dem Leibe nach unschön, ohne Wohlgestalt, von unscheinbarem Aeußern. Aber sehr bald machte sich dieser Anschauung gegenüber eine andere geltend. Schon Origenes gesteht dem Celsus zwar noch zu, daß der Leib des Erlösers „unschön" *(δυσειδές)*, aber nicht mehr, daß seine Erscheinung nicht würdevoll oder seine Statur klein gewesen sei[4]. Entschiedener redet Chrysostomus. „Die Volksmenge konnte den Herrn nicht lassen, weil sie ihn liebte und bewunderte und ihn beständig zu sehen verlangte. Denn wer hätte sich gern getrennt von einem Manne, der solche Wunder wirkte, wer hätte nicht wenigstens sein Angesicht sehen wollen und den Mund, aus

---

[1] Vgl. Kraus in Real-Enc., Art. Jesus Christus II, 20.

[2] De Haeresib. c. 3: Sectae ipsius (Carpocratis) fuisse traditur socia quaedam Marcellina, quae colebat imagines Jesu et Pauli, et Homeri et Pythagorae adorando incensumque ponendo. *Didron,* Histoire de Dieu p. 225.

[3] Handbuch der Archäologie (5. Aufl.) S. 525.

[4] *Orig.* Contr. Cels. I, 6, n. 75 (Maurin. 689).

dem solche Worte hervorgingen? Und nicht allein wenn er Wunder wirkte, zog der Herr aller Augen auf sich, sondern in seiner bloßen gewöhnlichen Erscheinung lag eine übergroße Fülle von Anmuth. Das hatte einst von ihm der Prophet geweissagt: ‚Herrlich in deiner Schönheit bist du vor den Kindern der Menschen.‘ Freilich heißt es von ihm bei dem Propheten Isaias, daß er ‚nicht Wohlgestalt hatte, noch Schönheit‘; aber entweder ist in diesen Worten von der unaussprechlichen hohen Schönheit seiner göttlichen Natur die Rede, oder der Prophet hat den Zustand im Auge, in welchen den Erlöser sein Leiden brachte, und die Erniedrigung, der er sich am Kreuze überantwortete, sowie die Anspruchslosigkeit und Einfachheit, die er sein ganzes Leben hindurch üben wollte‘ [1]. Und nicht minder entschieden drückt sich Hieronymus aus in seinem Briefe an die Principia, in welchem er der Jungfrau den 44. Psalm auslegt. Zu dem Verse, auf den wir eben den hl. Chrysostomus sich berufen hörten: ‚Herrlich in deiner Schönheit bist du vor den Kindern der Menschen‘, bemerkt Hieronymus zunächst, derselbe stehe nicht in Widerspruch mit den Worten aus dem Propheten Isaias, weil in diesen von dem Leiden des Erlösers die Rede sei, — ganz wie in der vorher angeführten Stelle Chrysostomus‘. Dann setzt er hinzu: ‚Der Verfasser des Psalmes will nicht etwa sagen, die göttliche Natur des Herrn sei schöner als die Menschen: denn mit dieser läßt sich nichts vergleichen; sondern abgesehen von der Zeit seines Leidens am Kreuze, ist Christus schöner als irgend ein anderer Mensch‘." [2]

Eigentliche Nachrichten über die physische Erscheinung des Herrn haben wir erst aus dem Mittelalter, und zwar zuerst aus dem 8. Jahrhundert die Aeußerung des hl. Johannes Damascenus [3] an Kaiser Theophilus, wonach Jesus von stattlichem Wuchs, schönen Augen mit zusammengewachsenen Augenbrauen, großer Nase, gekräuseltem Haar, schwarzem Bart gewesen sei. Von Farbe sei er weizengelb gewesen (*σιτόχρους*), seiner Mutter ähnlich, etwas vorgebeugten Hauptes; seine Finger lang gedehnt [4]. Die nächste, dieser ganz ähnliche, und wie Kraus (a. a. O.) wohl mit Recht meint, von ihr abhängige Nachricht gibt das Malerhandbuch vom Berge Athos [5], das in seiner jetzigen Redaction dem 11. Jahrhundert angehört. Der § 446 hat hier die Aufschrift: „Ueber den Charakter des Gesichtes und des Leibes des Herrn, wie es diejenigen überliefert haben, die es uranfänglich schauten" und dazu den Inhalt: „Der gottmenschliche Leib ist drei Ellen lang, ein wenig gebückt. Der hervorstechende Zug ist derjenige der Sanftmuth. Schöne Augenbrauen, und dieselben sind miteinander verbunden; schöne Augen, schöne

[1] *Chrysost.* In Matth. hom. 27 al. 28, n. 2 (in cap. 8, v. 18).

[2] Jungmann S. J., Aesthetik II (3. Aufl., Freiburg, Herder, 1886), 333 f.

[3] Opp. I, 63, ed. Le Quien. Paris. 1713.

[4] Vgl. Real=Enc. II, 15. [5] Schäfer a. a. O. S. 415.

Nase, weizenfarbig, das Haupt kraushaarig und ein wenig gelb, der Bart schwarz; die Finger der sehr reinen Hände sind etwas lang und in gutem Verhältniß. Und überhaupt wie der Charakter der Mutter, aus der er sich Leben nahm und die vollkommene Menschheit bildete." Die dritte unter den griechischen Nachrichten gehört schon dem 14. Jahrhundert an und ist eine Schilderung des Herrn in der Kirchengeschichte des Nicephorus Callistus (I, 40), wo es heißt: „Die Gestalt unseres Herrn Jesus Christus, so wie sie uns von den Alten überliefert worden, war folgende: Seine Formen waren schön, sein Wuchs betrug sieben Palmen (Spannen), sein Haupthaar war etwas gelblich, nicht sehr stark, an den Enden gekräuselt. Seine Augenbrauen waren schwarz und nicht stark gewölbt, die Augen dunkel und was man holdblickend (*χαροπός*) nennt. Sie waren scharf und die Nase lang. Das Barthaar war gelb, aber nicht lang. Das Haupthaar war lang, denn keine Scheere hatte sein Haupt berührt, auch keine menschliche Hand außer der seiner Mutter in seiner Kindheit. Sein Hals war etwas geneigt und die Haltung seines Körpers darum nicht ganz gerade. Weiter hatte er ein weizenfarbenes Gesicht, nicht rund oder scharf geschnitten, sondern ähnlich dem seiner Mutter, oval und sanft geröthet; aus demselben leuchteten Würde und Verstand, mit Milde und höchster Sanftmuth gepaart. In allen Beziehungen war er seiner unbefleckten Mutter ähnlich."

Noch berühmter als diese Aeußerungen byzantinischer Autoren ist ein Schriftstück, welches den Anspruch erhebt, von einem Zeitgenossen des Herrn verfaßt zu sein, der sogen. Brief des Lentulus. Lentulus, angeblich römischer Procurator von Judäa und Vorgänger des Pontius Pilatus, soll dem römischen Senat über den „umherwandelnden Aufwiegler" des Volkes, Jesus, einen übrigens sehr wohlwollenden Bericht eingesandt haben, den dann ein gewisser Eutropius in den „römischen Annalen" gefunden haben soll. Der Bericht lautet in dem uns überlieferten lateinischen Urtext[1]: Homo quidam staturae procerae, spectabilis, vultum habens venerabilem, quem intuentes possunt et diligere et formidare. Capillos vero circennos et crispos aliquantum caeruliores et fulgentiores, ab humeris volitantes, discrimen habens in medio capitis iuxta morem Nazarenorum: frontem planam et serenissimam, cum facie sine ruga et macula aliqua, quam rubor moderatus venustat. Nasi et oris nulla prorsus est reprehensio, barbam habens copiosam et rubram, capillorum colore, non longam, sed bifurcatam, oculis variis et claris existentibus. In increpatione terribilis, in admonitione placidus et amabilis, hilaris servata gravitate, qui nunquam visus est ridere, flere

[1] Real=Enc. II, 16.

autem saepe. Zum erstenmal kommt der Textbrief vor bei Anselm von Canterbury; die Handschriften bringen ihn mit verschiedenen Varianten[1].

„Die Unechtheit des Lentulusbriefes", sagt Kraus[2], dem wir folgen, „wird heutzutage von niemand mehr bezweifelt. Es hat nie einen Procurator Judäas dieses Namens gegeben, ebensowenig einen Statthalter Syriens; Pilatus' Vorgänger hieß Valerius Gratus." Er behauptet, daß der Brief unbedingt, wie auch die verschiedenen Recensionen zu beweisen scheinen, aus dem Griechischen übersetzt sei und auf dieselbe Quelle zurückweise, aus der Johannes Damascenus, das Malerbuch und Nicephor Callisti geschöpft haben; die Uebereinstimmung sei, bei gewissen Abweichungen, doch stellenweise wörtlich. Jedenfalls, können wir hinzufügen, enthält er nichts, was mit der Vorstellung, die sich jeder vom Herrn bilden mag, unverträglich wäre.

Aber nicht bloß die ältesten Berichte über das Aussehen des Herrn sind apokryph, sondern auch diejenigen Bilder, welche ihrer angeblichen Entstehung nach als die ältesten gelten sollen, die aber alle dem Mittelalter angehören. So vor allem die sogen. Lucasbilder. Zuerst Gregor II. in seinem Briefe an Kaiser Leo III. (727), dann der byzantinische Mönch Michael erzählt im Leben des 826 gestorbenen Theodorus Studita, der hl. Lucas habe ein schönes Bild des Herrn gemalt und auf die Nachwelt verpflanzt. Diese Nachricht wird dann das ganze Mittelalter hindurch vielfach wiederholt. Thatsächlich wird das in der Kapelle über der Scala Santa beim Lateran befindliche sogen. Salvatorbild als Werk des Evangelisten bezeichnet, wie Thomas von Aquin angibt und wie Gregors IX. (1234) Inschrift bestätigt: Hoc in sacello Salvatoris nostri effigies a B. Luc. depicta veneratione tam debita quam devota custoditur. Die dem hl. Lucas zugeschriebenen Bilder Jesu und Mariä sind dann unzähligemal copirt und in Copien allbekannt. Hefele[3] hebt mit Recht hervor, daß den Lucasbildern der Typus des Edessenums zu Grunde liegt, wie das namentlich bei dem Salvatorbilde hervortrete. Stilistisch können alle Lucasbilder nur als relativ späte Erzeugnisse der byzantinischen Kunst bezeichnet werden.

Aehnlich verhält es sich mit dem sogen. Nicodemusbilde. Berühmt ist der Volto Santo im Tempietto in der Kathedrale zu Lucca, ein in Cedernholz geschnitztes, jedenfalls im Orient gefertigtes Bild des Gekreuzigten,

---

[1] Abweichend von obigem Gablerschen Texte (*Gabler*, De authentia Epistolae Publii Lentuli ad Senatum Romanum de Iesu Christo scriptae. Ienae 1819) ist der bei Fabricius (Cod. apocr. Nov. Test. Hammon. 1703); dessen deutsche Uebersetzung bei Schäfer a. a. O. 416, Anm. 2. Andere abweichende Texte, auch die Beschreibung der hl. Brigitta (nach Revel. lib. IV, c. 70), bei *Grimouard de St-Laurent*, Guide de l'art chrétien II (Paris et Poitiers 1872), 206 ss.

[2] Real=Enc. a. a. O. [3] Beiträge zur Kirchengeschichte I, 262.

welches bereits Dante (Inf. 21, 68) citirt und welches der Tradition gemäß im Jahre 782 wunderbar nach Lucca kam. Ebenso apokryph ist das Mosaikbild in S. Prassede, welches die Ueberlieferung von Petrus nach Rom bringen und dem 2 Tim. 4, 21 genannten Pudens schenken läßt: ein Bild von ovaler, hagerer, finsterer Gesichtsbildung mit ungewöhnlich langer Nase, offenbar sehr später byzantinischer Fabrik.

Zu den unechten Bildern gehören auch die sogen. Acheropoeten (*εἰκόνες ἀχειροποίητοι*), d. h. Bilder Christi, die angeblich nicht von Menschenhand gefertigt, sondern auf wunderbare Weise entstanden sein sollen. Vor allen berühmt ist das Edessenum oder Abgarbild. Bekannt ist der angebliche Briefwechsel des Abgar Uchomo von Edessa mit dem Herrn, den der Kirchenhistoriker Eusebius in griechischer Sprache mittheilt. Die Rückantwort des Herrn war bereits im Jahre 494 durch das römische Concil unter Papst Gelasius unter die Apokryphen gesetzt. Die Urtheile der Kritik sprechen sich in der Mehrzahl gegen die Echtheit des Briefes aus.

Der Briefwechsel erwähnt nichts von einem Bilde des Herrn, sondern erst am Ende des 6. Jahrhunderts (c. 590) erzählt der Fortsetzer der Kirchengeschichte des Eusebius, der Advocat Evagrius (H. E. IV, 26), Christus habe Abgar nebst dem Briefe auch ein Tuch mit dem Abdrucke seines heiligen Antlitzes gesendet. Später, im 8. Jahrhundert, spricht davon Joh. Damascenus und dann Papst Gregor II. in seinem Briefe an Kaiser Leo den Isaurier. Der Kaiser Constantinus Porphyrogenitus († 959) erzählt in einer eigenen Denkschrift, wie das Bild bis 944 in Edessa geblieben, von den Saracenen geraubt und in einem Friedensvertrage dem Kaiser Romanus Lacapenus ausgeliefert und von diesem nach Konstantinopel gebracht worden sei. Ueber den Verbleib des Bildes gibt es zwei Versionen. Nach der einen wäre es 1207 in die Hände der Venetianer gelangt und durch höhere Fügung nach Rom gekommen, wo es in St. Sylvester noch verehrt wird. Dagegen wird von Garrucci daran erinnert, daß das Bild in St. Sylvester erst seit 1587 erwähnt wird; er entscheidet sich für die Version der Genuesen, nach welcher Leonardo di Montallo das Edessenum zwischen 1361—1363 nach Genua gebracht, es in seinem Hause aufbewahrt und durch Testament von 1384 der Kirche S. Bartolommeo degli Armeni hinterlassen habe, wohin es 1388 kam.

Die meisten Kritiker [1] entwerfen von dem Abgarbilde eine sehr günstige Schilderung, als sei es ein großartiger Typus idealer Schönheit und völliger Ruhe. Diese Kritik beruht aber bloß auf der idealisirten Wiedergabe des Abgarbildes durch Dr. Glückselig (Fig. 35). Dieser hat nämlich im ganzen

---

[1] Vgl. z. B. Hefele, Beiträge zur Kirchengeschichte I, 262 ff.

Morgen- und Abendlande eine große Menge typischer Darstellungen Christi gesammelt und verglichen, und namentlich auf Grund eines Bildnisses, welches sich in einer Kapelle der (von dem alten Edessa nur mehrere Tagreisen entfernten) Stadt Nazareth, bei dem Felsen zubenannt mensa Christi, befand, sich eine Darstellung construirt, welche das wahre, jetzt verschwundene Edessenum

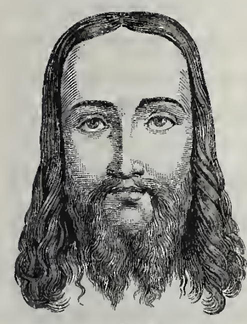


Fig. 35. **Edessa-Bild.** (Nach der Wiedergabe durch Dr. Glückselig.)

zeigen soll[1]. Das Genueser Exemplar, welches die Kaiserin von Rußland durch den Maler Chiosini copiren ließ und nach welcher Copie Garrucci[2] einen Stich fertigen ließ (Fig. 36), zeigt nichts weniger als einen hohen und freien Typus. Die Stirn ist gedrückt, das Haar dünn und flach und die Augenbrauen eckig, der Bart steif conventionell dreitheilig, der Ausdruck leb- und geistlos. „Jedermann", sagt Kraus, „muß hier ein Gebilde byzantinischer Kunst aus der Zeit ihrer tiefsten Erstarrung erkennen." Einen weitern Typus gibt unser Vollbild. Es zeigt ein langes, ovales Gesicht und schöne, weiche Haare.

Ferner berühmt ist das Veronikabild. Nach der Legende, wie sie im Mittelalter besonders von Jacobus de Voragine erzählt wurde, hätte der Herr der Veronika ein Abbild seines Antlitzes auf ihrem Schweißtuche geschenkt, welches nach einer Version schon unter Tiberius nach Rom gekommen

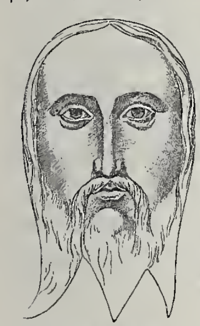


Fig. 36. **Edessa-Bild.** (Nach der Copie von Chiosini.)

und seither dort verblieben wäre, nach einer andern erst um 705 nach Rom gebracht worden sein soll, wo 1011 ein altare sancti sudarii geweiht wurde und seither dies Schweißtuch als eine der großen Reliquien der Peterskirche gilt. Sie wurde im December 1854 ausgestellt. Andere Veronikabilder sind in Frankreich und Deutschland aufgetreten (Acta SS. Febr. 4). Nach Garrucci stellt das römische Bild nur mehr einen Schatten menschlichen Antlitzes dar. Der Typus scheint demjenigen des Edessenums verwandt, doch ist das Gesicht schmäler, die Stirn höher, die Augenbrauen milder gebogen, der Ausdruck schmerzhaft. Nikolaus III. (?) ließ den Volto Santo auf Goldducaten prägen, später wurde er auf den den Pilgern vertheilten Agnus Dei vervielfältigt. Mabillon und Papebroch sahen in Veronika nur die Umstellung von Veraeicon, wie denn im Mittelalter das Bild selbst, nicht die Frau, mehrfach heißt; Grimm dagegen erinnert an die Meldung Malalas (6. Jahrhundert), nach welcher die blutflüssige Frau den Namen *Βερονίκη*

[1] Organ für christliche Kunst 1863, S. 82 ff. [2] Tav. 106[1].

führte (*Malal.* Hist. Chron. 305, ed. Oxon. 1691), so daß die Veronika-Sage nur als eine lateinische Variante der Abgarsage zu erklären wäre.

Der Kategorie des Veronikabildes scheint auch dasjenige beizuzählen zu sein, welches in der Kapelle Sancta Sanctorum im Lateran aufbewahrt wird[1]. Dasselbe soll zwischen 726 und 737 dem Papste Gregor II. von dem Patriarchen Germanus von Konstantinopel zugesandt worden sein. An verschiedenen Orten bewahrt man auch Leintücher, welche für diejenigen gelten, in welche Nikodemus den Leichnam des Herrn bestattet hat. Alle diese Traditionen sind sehr spät. Solche *Sacrae Sindones* besitzen Turin, Compiegne, Besançon u. a.; Abbildungen des erstern und letztern bei *Garrucci* tav. 106^{4-5}.

Zu den Acheropoeten geringern Ranges zählen noch einige Bilder, welche in byzantinischen Quellen erwähnt werden, ohne im Abendland näher bekannt worden zu sein[2].

Wenn nun alle diese ältesten Berichte über das Aussehen Christi während seiner irdischen Wanderschaft apokryph sind und wenn auch die angeblich ältesten Bilder des Herrn keine Porträts von ihm sein können, so legt sich uns die Frage nahe: Wie sehen denn die wirklich existirenden ältesten Bilder Christi aus oder wie hat die älteste christliche Zeit den Herrn abgebildet?

Wenn man die noch aus altchristlicher Zeit vorhandenen Darstellungen Christi vergleicht, so ergeben sich im allgemeinen drei Arten des typischen Gesichtsausdruckes des Herrn.

Der erste ist der jugendliche, bartlose Idealtypus. In den Katakomben, auf den Sarkophagen u. s. w. erscheint Christus in holdseliger Jugend und ohne Bart, in einer idealen Auffassung, sei es unter dem Bilde des guten Hirten oder des Odysseus, sei es, daß er direct in neutestamentlichen Scenen oder typisch in alttestamentlichen (Moses) vorgeführt wird; seine Gesichtszüge sind edel und milde. Diese nie alternde Jugend des Erlösers soll offenbar ein künstlerischer Ausdruck für seine Gottheit und seine ewig dauernde

---

[1] Abbildung bei *Garrucci* tav. 106^{3}.

[2] Wir haben hier nur das Allgemeine über diese Bilder nach Kraus in Real-Enc., Art. Jesus Christus II, 16 ff. angeführt und verzeichnen noch als hauptsächlichste Literatur hierüber: *Sandini*, Histor. familiae sacrae. De Christo (Patavii 1760) p. 260. *Gretser* S. J., Syntagma de imaginibus non manu factis etc. (Ratisbon. 1734) Opp. XV. Wilh. Grimm, Die Sage vom Ursprung der Christusbilder. Berlin 1843. Dr. Legis Glückselig, Christus-Archäologie: Das Buch von Jesus Christus und seinem wahren Ebenbild. Prag 1862. Dr. v. Edt, Geschichtlicher Ueberblick über die Darstellungen des Christus-Antlitzes von den ältesten Zeiten an, im Organ für christliche Kunst 1863, S. 257 ff. *Garrucci* III, 5 sgg. Tav. 106^{1-5}. Die Literatur über die Veronikabilder bei Keppler, Die 14 Stationen des heiligen Kreuzweges (2. Aufl. Freiburg, Herder, 1892) S. 74.

Herrschaft sein. Das Antlitz Christi trägt in diesen Werken den antiken Schnitt: große, schön geformte Augen, gerade Nase, volle Lippen, schöne Wölbung des Hauptes. Auch wo auf den Sarkophagen der Erlöser in verschiedenen Zeiten seines Lebens dargestellt wird, ist die Gestalt regelmäßig die eines bartlosen Jünglings: so auf dem Sarkophag des Junius Bassus, wo man ihn thronend, die Füße auf dem Schleier des personificirten Himmels, bei der Gefangennehmung und beim Einzug in Jerusalem erblickt. Auf den Kunstwerken des 4. und 5. Jahrhunderts, auch wenn sie noch mehr dieser symbolischen Klasse angehören, erscheint freilich zuweilen, meist in den Sterbescenen, Christus mit Bart und mit gelocktem, herabfallendem Haupthaar, aber dieses noch nicht nach Weise der Nazarener gescheitelt, wohl schon unter dem Einfluß der neuen Richtung der christlichen Kunst, vielleicht in einzelnen Fällen auch unter dem Einfluß der heidnischen Kunstrichtung. Der Gesichtsausdruck des Erlösers ist in dieser ersten Periode lieblich und freundlich. Kraus[1] hat nach Garrucci die altchristlichen Bilder zusammengestellt, in denen dieser jugendliche Idealtypus vorkommt; ich zähle ihn danach auf Katakombengemälden 104mal, auf Sarkophagen 97mal, auf Goldgläsern 45mal, auf Mosaiken 14mal, auf Werken der Kleinkunst 50mal und in Handschriften 4mal.

Diesen jugendlichen Idealtypus finden wir auch noch im Mittelalter, z. B. in dem Evangeliarium des Godescalc aus der Zeit Karls d. Gr.[2] (Fig. 37); selbst noch im 13. Jahrhundert, namentlich in den Darstellungen des verherrlichten Gottmenschen und da, wo der Herr als Wunder wirkend dargestellt wird, findet er sich so. In einem Basrelief über dem Hauptportale der ehemaligen Abteikirche zu Alpirsbach[3] (in Württemberg) aus dem Ende des 11. Jahrhunderts sitzt der unbärtige, ganz jugendliche und mit dem Kreuzesnimbus versehene Salvator segenspendend und das geöffnete Buch des Lebens in der Linken haltend auf dem mit einem Kissen belegten Regenbogen, die nackten Füße ruhen auf einem concentrischen zweiten Bogen; eine Mandorla, welche von zwei schwebenden Engeln getragen wird, umrahmt das schöne Christusbild. Kraus will diesen jugendlichen Idealtypus auch in den Bildern zu Oberzell auf der Insel Reichenau sehen und diese Bilder als Unterstützung derjenigen Ansicht gelten lassen, „welche eine selbständige, stetige Entwicklung in der mittelalterlichen und besonders der nordischen Kunst aus der Wurzel der römisch-christlichen vertritt“[4]. Allein nach den uns vorliegenden

---

[1] Real-Enc. II, 24 ff. [2] In der Pariser Bibliothek Nr. 1203.

[3] Abbildung bei R. Stillfrid, Alterthümer und Kunstdenkmale des Erl. Hauses Hohenzollern Bd. I (Berlin 1859).

[1] Kraus, Die Wandgemälde der St. Georgskirche zu Oberzell auf der Reichenau (Freiburg 1884) S. 13. „Viel weniger,“ heißt es hier, „als man früher angenommen

Abbildungen dieser Wandgemälde will uns der Typus auch des wunderthätigen Herrn bei weitem nicht mehr als ein so jugendlicher vorkommen, wie man ihn auf den Sarkophagen und Gemälden der Katakomben sieht; Christus hat überall die langen, herabwallenden Haare, und es scheint uns nach den Copien, welche die defecten Gemälde treu wiedergeben, wie auch nach den Originalen, die wir gesehen, zweifelhaft, ob er bartlos sei. Unzweifelhafter in jugendlicher Gestalt und als mehr dem Idealtypus der altchristlichen Zeit angelehnt erscheinen uns die Christusdarstellungen im *Codex Egberti* [1], namentlich diejenigen, welche sich auf die Wunderwirksamkeit Jesu beziehen,

---

hat, sind diejenigen Zweige der Kunst von letzterem (dem Byzantinismus) beeinflußt, welche in der zweiten Hälfte des ersten Jahrtausends in den Vordergrund treten: die Elfenbeinsculptur, die Buchmalerei und die Wandmalerei in den Kirchen. Es ist in der neuesten Zeit nachgewiesen worden, wie wenigstens in den Psalterillustrationen die byzantinische und die nordisch-occidentalische Kunst ihre eigenen Wege gehen und von einem byzantinischen Einfluß auf die abendländische Malerei im Zeitalter der Karolinger, wenigstens was diese Psalterillustrationen anlangt, nicht mehr gesprochen werden könne." Ob es gelingen wird, diesen Nachweis einer so weitgehenden Unabhängigkeit in der Entwicklung der mittelalterlichen Kunst aus der byzantinischen zu liefern? E. Müntz (Études sur l'hist. de la peinture [Paris 1882] p. 39) glaubt das Gegentheil und sieht den Byzantinismus einen viel stärkern Einfluß auf das Abendland ausüben. „Auch scheinen mir die in den verschiedenen Sammlungen Europas aus jener Zeit aufgehäuften Kunstschätze, die unzweifelhaft byzantinischer Entstehung oder Einflusses sind, zu zahlreich zu sein, gegenüber jenen verhältnißmäßig wenigen Werken, in denen man eine selbständige Entwicklung, unabhängig vom Byzantinismus, aus altchristlicher Zeit sehen will. Eine eingehendere und umfassendere Untersuchung mag wohl eine solche sporadisch auftretende Weiterentwicklung zeigen, wird aber einen überwiegenden Einfluß des Byzantinismus auf allen Gebieten der Kunst nicht verkennen können." Vgl. auch Dr. Frey, „Ursprung und Wesen westeuropäischer Kunst" in „Deutsches Wochenblatt" (Berlin) 1893, Nr. 42, S. 499 ff., welcher gegenüber Kraus vollständig für den Byzantinismus eintritt. Dagegen ist in der neuesten Zeit ein Werk erschienen: „Dr. Fr. Friedrich Leitschuh, Geschichte der Karolingischen Malerei, ihr Bilderkreis und seine Quellen. Berlin, G. Siemens, 1894", welches zeigen will, „wie manchmal die Wege der karolingischen und der byzantinischen Kunst nebeneinander herlaufen, ohne daß indes die Annahme eines Abhängigkeitsverhältnisses Berechtigung hätte. Gerade die vergleichsweise Heranziehung der Denkmäler der byzantinischen Malerei, die nun mit vollem Recht zur christlichen Antike gezählt wird, lehrt überzeugend, daß die karolingischen Miniatoren sich nicht der byzantinischen Kunst als Vermittlerin bedienten, sondern unmittelbar aus der spätrömischen, dann aus der römisch-altchristlichen Kunst schöpften" (Einl. S. VII). „Treten wir an die Wandgemälde in Reichenau heran, so werden wir vor allem den Zusammenhang mit der altchristlichen Kunst constatiren. Man hat auch die Uebereinstimmung der Wandgemälde mit der altchristlichen Kunst in der Gesamtauffassung wie in der Wiedergabe der einzelnen Scenen längst betont" (S. 372).

[1] Kraus, Die Miniaturen des Codex Egberti in der Stadtbibliothek zu Trier. Freiburg, Herder, 1884.



Fig. 37. **Jugendlicher Christus.** (Miniatur aus dem Evangeliarium des Godescalc.)

so z. B. die in Tafel XXVI, XXIX—XLIII u. a.; Christus erscheint hier immer zwar mit langen Haaren, aber bartlos. Auch auf der goldenen Altartafel zu Aachen aus dem 11. Jahrhundert sitzt Christus in jugend=

licher Gestalt unbärtig auf dem Throne, hält in der Linken das Buch, in der Rechten ein Kreuz; in der Darstellung der Passion dagegen ebendort ist er bärtig.

Im zweiten Typus erscheint Christus in vollem Alter, bärtig — Hauptthaar wie der Bart oft kurz —, aber noch immer voll Hoheit und Manneskraft, also noch keineswegs greisenhaft und in byzantinischer Starrheit. Man kann ihn so in diesem zweiten Typus in dem großen Wandgemälde in der Katakombe S. Generosa (Fig. 38) erkennen, das übrigens schon dem 7.—8. Jahrhundert angehört. In einem großen Theile der Mosaiken aber vollzieht sich bereits der Uebergang zum dritten Typus.

Von Mosaiken, die diesen zweiten Typus haben, führen wir hier auf: zu Rom in S. Costanza[1]: Christus als Weltherrscher und Lehrer, aus der Zeit Konstantins d. Gr., aber im 13. Jahrhundert erneuert. S. Pudenziana[2] (s. Fig. 20): Christus zwischen einer Reihe symmetrisch geordneter Heiligen, hinter welchen S. Pudenziana und S. Praxedis je einen Kranz in die Höhe halten, zwischen 390—398, doch später unter Hadrian I. (772) erneuert, ein sehr schönes Mosaikbild. M. Maggiore[3]: unter den 27 noch von 432 erhaltenen Mosaiken des Mittelschiffes zeigen das Opfer Melchisedechs und die Erscheinung Gottes diesen Typus. S. Teodoro[4]: die Apostel Petrus und Paulus führen den hl. Theodor und einen andern Heiligen zu Christus, der seine Rechte segnend erhebt und in der Linken ein Kreuz hält; oben erscheint die Hand Gottes mit einem Kranze. S. Lorenzo[5] (fuori le mura): am alten Triumphbogen Christus und rechts von ihm die Heiligen Paulus, Stephanus, Hippolytus, links Petrus, Laurentius und Papst Pelagius II., von 578, jedoch stark restaurirt. S. Stefano rotondo[6]: Christus in einem Medaillon oberhalb eines Kreuzes, 7. Jahrhundert. S. Marco[7]: Brustbild Christi zwischen den Symbolen der Evangelisten, von 833. Selbst das erst dem 13. Jahrhundert angehörige große Mosaik der Tribuna von S. Paolo[8] (fuori le mura) zeigt noch diesen feierlichen Typus (Fig. 39). In Ravenna findet man diesen Typus: in S. Apollinare Nuovo[9], in S. Vitale[10] und in S. Apollinare in Classe[11]. In all diesen großen Mosaiken erscheint die Gestalt Christi in ernster Majestät und mit einer Erhabenheit und einer geistigen Größe, wie sie der nun triumphirenden Kirche angemessen war. Die christliche Kunst entsprach so in dieser ihrer Entwicklung den Anforderungen der neuen Zeit, welche in den großen Basiliken Werke von großer Wirkung verlangte.

---

[1] *Garrucci* tav. 207 [1]. [2] Ibid. tav. 208. [3] Ibid. tav. 211.
[4] Ibid. tav. 252 [3]. [5] Ibid. tav. 271. [6] Ibid. tav. 274 [2].
[7] Ibid. tav. 294. [8] Ibid. tav. 237. [9] Ibid. tav. 242.
[10] Ibid. tav. 259. [11] Ibid. tav. 265.



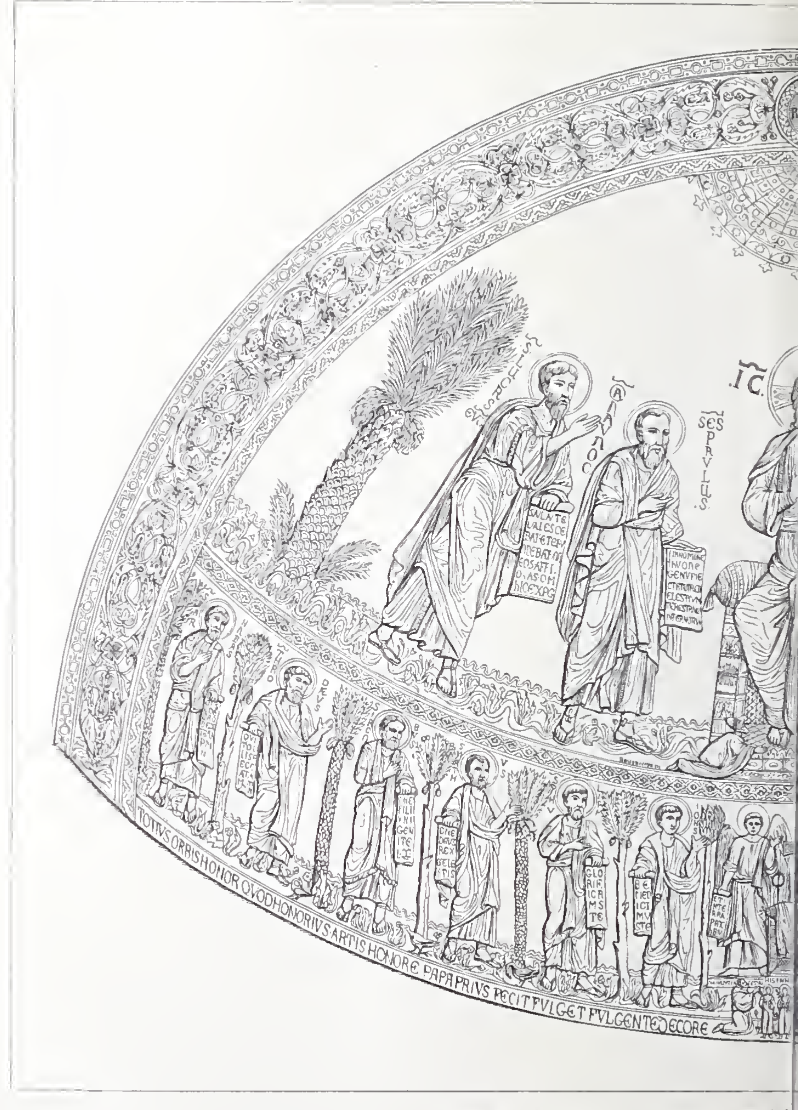
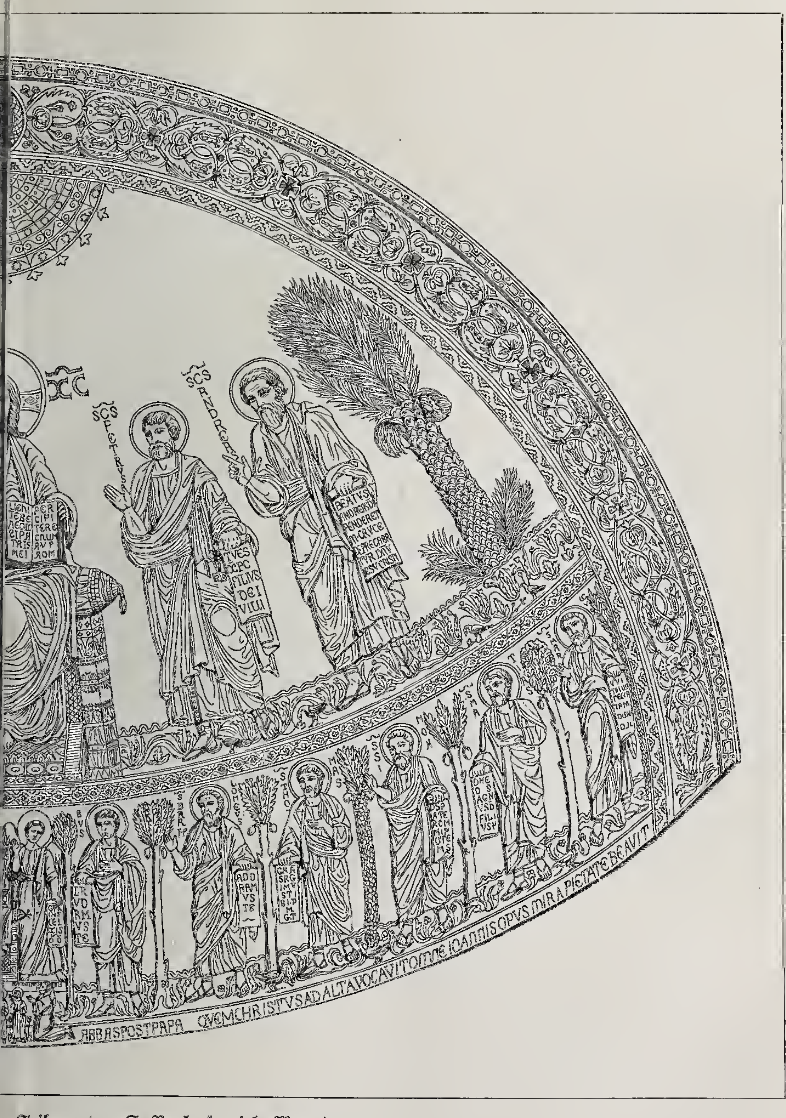


Fig. 39. **Thronender Christus.** (Mosai

Zu S. 85.



r Tribuna von S. Paolo fuori le Mura.)



Man hat sich das Verhältniß dieser Typen und den Wechsel derselben verschieden vorgestellt und man hat hingewiesen auf die verschiedenen Nationen: Griechen, Römer, Aegypter, die sich ihr Christusideal verschieden vor- und darstellten. Auch hat man die Entstehung der verschiedenen Christustypen auf Anlehnung an bestimmte Typen der heidnischen Kunst zurückführen wollen und hat von einem apollinischen, dionysischen, einem Zeustypus u. dgl. sprechen wollen. Ferner hat man hingewiesen auf die Einwirkung der dogmatischen Vorstellung seit Athanasius, daß nämlich die Gottheit Christi besonders betont werden solle, und endlich hat man diesen Wechsel nur als einen all-

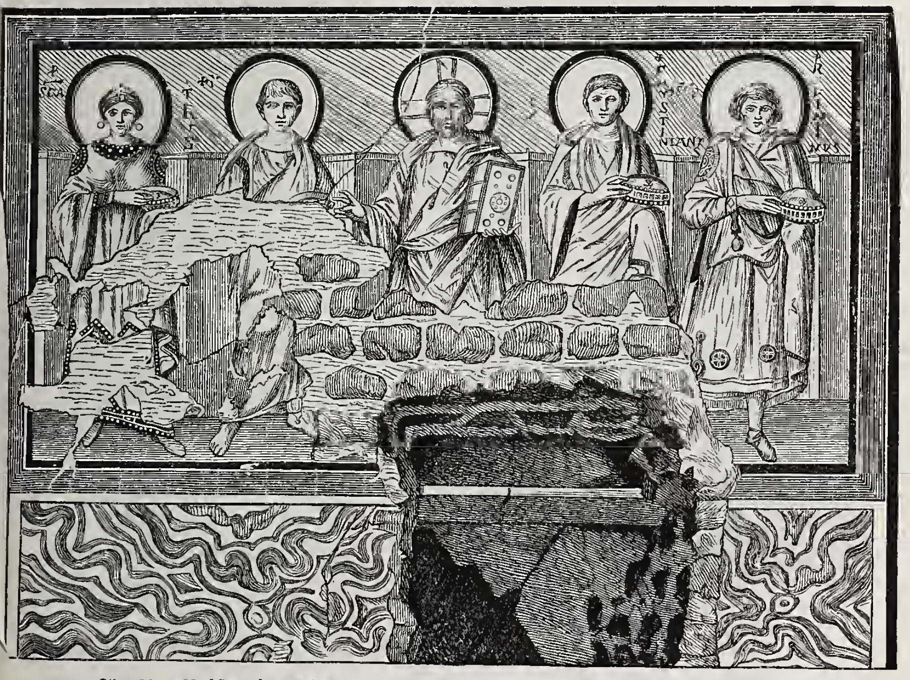


Fig. 38. **Christus in vollem Alter.** (Wandgemälde in der Katakombe S. Generosa.)

mählich sich vollziehenden Wechsel der Phantasie ansehen wollen, wie er seit dem 4. Jahrhundert sich in dem alternden Römerreiche vollzog. Allein das gehört alles in das Reich der Phantasie, wie auch die Erklärung eine mehr poetische als wirkliche ist, welche auf den Unterschied der verfolgten und der sieghaften Kirche hinweist.

Auf den Mosaiken vollzieht sich, wie gesagt, der Uebergang von diesem zweiten auf den dritten, den byzantinisirenden Typus. Er kommt in der altchristlichen Kunst seltener vor, dreimal nur auf Mosaiken, siebenmal auf Werken der Kleinkunst und elfmal in Handschriften; auf den Sarkophagen

aber fehlt er ganz. Am frühesten repräsentirt diesen Typus der Christus des Triumphbogens von S. Paolo (fuori le mura) aus dem Ende des 4. Jahrhunderts, dann derjenige von S. Apollinare in Classe zu Ravenna (Fig. 40) und der nach den abweichenden Zeichnungen bei Garrucci und Salazaro wiedergegebene Christuskopf aus S. Gaudioso in Neapel (6. Jahrhundert). Bei diesem Typus ist das Antlitz des Herrn langgezogen, der Bart lang, die Augen tiefliegend. Er entbehrt nicht einer gewissen Hoheit und Feierlichkeit und kommt diese gerade bei den Christusbildern in besonderer Weise zum Ausdruck, wie denn überhaupt dieser Kunstweise nicht Scenen mit Bewegungen und Leben, sondern mehr Darstellungen von Gott, Christus und Heiligen, wenn sie sozusagen in der Ruhe der ewigen Verklärung gegeben werden sollen, gelingen. Will der Byzantinismus die Majestät der Gottheit darstellen, so muß er noch zu einem andern Mittel seine Zuflucht nehmen: er sucht dieses durch den Eindruck des Großen und Gewaltigen, durch kolossale Verhältnisse der Gestalten, selbst durch den Eindruck des Grausigen hervorzubringen. Der spätere, gesunkene Byzantinismus scheint dann fast die Unnatur vor der Natur zu bevorzugen und zeigt uns vielfach rohe, ausdruckslose und faltenreiche Gesichter mit großen, starren Augen, welche schließlich mehr Entsetzen als Ehrfurcht einflößen.



Fig. 40. **Segnender Christus.**
(Mosaik in S. Apollinare in Classe.)

Beispiele von Mosaiken dieses greisenhaften, byzantinisirenden Typus finden sich zahlreich bis ins 13. Jahrhundert: das schöne Mosaik im Dome zu Cefalù auf Sicilien (Fig. 41); zu Rom in S. Maria Maggiore, S. Cosma e Damiano &c.; zu Florenz im Baptisterium; zu Ravenna im Baptisterium und der Grabkapelle der Galla Placidia, in S. Vitale, S. Apollinare Nuovo; zu Mailand in S. Ambrogio; besonders zu Venedig in S. Marco, wo Beispiele vom belebtern und ganz erstorbenen byzantinischen Stile sind; zu Murano; zu Pisa (Dom) die kolossale Majestas (von Cimabue), d. h. der thronende Weltheiland zwischen Maria

und Johannes dem Evangelisten, von grandioser Wirkung und feierlichem Ausdrucke.

Wenn wir die Ikonographie der **Person** Christi als solcher ohne Beziehung auf seine Thätigkeit auf Erden und ohne Beziehung auf seinen Umgang mit den Menschen vollständig betrachten wollen, müssen wir auch seine



Fig. 41. **Christusbild.** (Mosaik im Dome zu Cefalù.)

Gestalt als **Kind** kennen lernen. Schon vor seiner Geburt wird der Erlöser, aber erst im 14. Jahrhundert, dargestellt, wie er vor seinem himmlischen Vater unter der Gestalt eines kleinen menschlichen Wesens erscheint, ähnlich wie man die Seelen in den vorhergehenden Jahrhunderten abgebildet hat; es soll damit der Zeitpunkt dargestellt sein, in welchem Gott den ewigen Rath=

schluß der Erlösung ausgeführt hat. Das göttliche Kind steht nackt vor seinem himmlischen Vater, der ihm den Pilgerstab, das Buch und die Pilgertasche reichen will. Es findet sich aber auch in dem Lichtstrahl, welcher bei Verkündigungsbildern vom himmlischen Vater ausgeht. Wenn der Grund von Molanus (Hist. imag. p. 274) auch ein unrichtiger ist, weshalb er sich gegen solche Bilder ereifert — er meint nämlich, es wolle damit ausgedrückt werden, daß Christus nicht erst in Maria selbst Fleisch angenommen habe —, und das Kind nur die Seele Jesu ausdrücken soll, so möchten wir der Nachahmung solcher Darstellungen doch nicht das Wort reden, da sie so leicht zu Mißverständnissen führen können, — wenn schon bei Gelehrten wie Molanus, um wie viel mehr bei dem gewöhnlichen Volke! Auch das Gegenstück findet sich zu gleicher Zeit: die Rückkehr Christi im männlichen Alter mit Pilgerstab und Tasche zum himmlischen Vater, nachdem er seine Mission erfüllt; der Typus des Pilgers ist hierbei dem des 12. Jahrhunderts entlehnt. Eine andere Darstellung des fleischgewordenen Sohnes ist die im Schoße der heiligen Jungfrau im 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts, besonders auf den Bildern von Mariä Heimsuchung, auf die wir zurückkommen werden.

Sonst ist die Darstellung Christi in seiner Kindheit in Vereinigung mit seiner heiligen Mutter geradezu die häufigste, die uns in der ganzen Zeit der christlichen Kunst bis auf unsere Tage begegnet. Denn die Wahrheit, daß der Sohn Gottes ein Menschenkind geworden, aber auch die hohe Achtung und Liebe, welche er für die Kinder zeigt (Marc. 10, 14), und die Thatsache, daß er ein Kind seinen Aposteln als Muster hinstellte, ferner die Worte: „Lasset die Kleinen zu mir kommen und wehret ihnen nicht, denn ihrer ist das Himmelreich" (Marc. 10, 14), mußten schon von selbst die früheste christliche Kunst ermuthigen, den Erlöser gleichfalls als Kind darzustellen. Und sie that es schon in den ältesten Katakombenbildern. Wir sehen hier das göttliche Kind dargestellt vor den Hirten und den heiligen drei Königen, am öftesten aber auf dem Schoße oder in den Armen seiner heiligen Mutter. In letzterer Art werden ihm später verschiedene Attribute beigegeben: der Apfel mit Bezug auf den Sündenfall, von dessen Folge uns zu erlösen das Kind erschienen ist; die Weltkugel, um es als Herrn Himmels und der Erde zu kennzeichnen; ein Buch als das Evangelium oder Gesetz des Neuen Bundes; oft legt es den Zeigefinger auf den Mund besonders bei vielen Bildern des Lorenzo di Credi (1459—1537), was im Christuskinde stets den Logos anzeigen kann. Symbole wie der Hirtenstab, das Kreuz[1], ein Lamm, die Siegesfahne u. dgl. erklären sich

[1] Ein schöner Metallschnitt, auf dem das Christkind das Kreuz, woran Dornenkrone und Nägel angebracht sind, trägt, ist von ca. 1470 und in T. O. Weigels Sammlung (Nr. 51) abgebildet.

von selbst. Doch wurden ihm auch viele Attribute beigegeben, die weiter nichts sind als bloße Spielereien.

Ein schöner Gedanke dagegen war es, wenn das Christkind im Mittelalter mit dem Neujahrswunsch in Verbindung gebracht wurde. Ein Metallschnitt von ca. 1470 zeigt folgendes Bild: Auf einer Blume, die einer monströsen Tulpe ähnelt, steht das Christuskind in einem offenen, durch den Wind zurückgewehten langen Gewande, den rechten Arm in die Seite gestemmt und mit der linken Hand auf ein Schriftband zeigend, das, von dem Spitzfinger der linken Hand beginnend, sich im Bogen aufwärts biegt und sich hinter dem Kinde bis auf die andere Seite zieht. Aufschrift links: ein · goot · — rechts: selig · iar. Hinter dem Kinde erhebt sich aus dem Boden der Blume, auf dem auch Jesus steht, ein Kreuz. Schon unter den ältesten Kupferstichen des Meisters von 1466 findet man solche Neujahrswünsche. Da man in früherer Zeit sehr häufig das bürgerliche Jahr mit dem 25. December, dem Christtage, anfing, wie noch Papst Eugen IV. im Jahr 1440 durch Verordnung einschärfte, so konnte man so in sinniger Weise das Christkind mit dem Neujahrswunsch verbinden. Auf einem andern Neujahrswunsch (um 1480) sitzt das Kind auf einem Teppich und liebkost einen Papagei, den es mit beiden Händen hält. Links neben ihm die Weltkugel, worauf Land und Wasser, Schiffahrt, offene und befestigte Städte, rechts ein Kästchen mit vielen Glückwunschzetteln. Ein Vogel hält im Schnabel ein Band mit den Worten: fil · god · iar, ein anderer links fliegender Vogel: vn̄ · dage · leben[1].

Was den Typus anlangt, in welchem das Christuskind abgebildet wird, so sehen wir zwar nicht einen bestimmten traditionellen Charakter, gewahren aber doch, daß in der bessern Kunst das gemeinhin Menschliche und Kindische wie auch das übertrieben Geistvolle und Heroische vermieden ist; dafür finden wir eine edle, übermenschliche Würde und Erhabenheit, wir finden mit einem Worte den Gottmenschen auch im Kinde. In der spätern Zeit, namentlich in der italienischen Renaissance, treffen wir das Christuskind bald als schlafend, von Engeln bewacht, bald als Hirte mit Stab (Murillo, Madrid), bald mit der Dornenkrone, mit dem Kreuze u. s. w. Oft sind solche Darstellungen ganz naturalistisch gehalten, wie z. B. die von Guido Reni im Museum zu Neapel (Nr. 7), wo wir ein schlafendes, ganz nacktes und völlig naturalistisches Christuskind gemalt finden, das vor einem Vorhange liegt; weder die Nägel und die Geißeln, noch die Dornenkrone, nicht einmal der Todtenschädel, der dabei liegt, vermögen ihm auch nur das geringste höhere Ideal aufzuprägen. Von Rubens, Tinturicchio u. a. wird das Christuskind oft

[1] Vgl. T. O. Weigel und Zestermann, Die Anfänge der Druckkunst in Wort und Bild S. 101 und 107.

als spielend mit dem Johannesknaben dargestellt; solche unwürdige Spielereien und affectirte Erfindungen machen sich besonders oft auf französischen Andachtsbildern breit.

Eine weitere Frage ist die: Soll das Christuskind gekleidet oder nackt dargestellt werden? Man hat die Nacktheit des göttlichen Kindes in der christlichen Kunst damit gerechtfertigt, daß man auf seine Menschwerdung und seine Armut hingewiesen hat: Christus ist geworden wie unsereiner, ausgenommen die Sünde, und er hatte nicht, wohin er sein Haupt legen konnte. Seine Gottheit wollten dann die Künstler dadurch ausdrücken, daß sie in sein Angesicht einen genialen Ausdruck zu legen suchten, einen die Jahre des Kindesalters weit überschreitenden Geist. Allein man kann bei Dutzenden solcher Bilder zweifeln, ob etwas Höheres oder Göttliches in einem solchen Kindergesichtsausdrucke zu treffen ist. Schon Menzel[1] sagt von den Christuskindern Rafaels, man könne zweifeln, ob aus dem Kinde ein Christus oder Napoleon werden soll. Jungmann in seiner „Aesthetik“[2] ist gegen alle und jede Nacktheit in der christlichen Kunst und namentlich auch dagegen, daß die Christuskinder so dargestellt werden. „Und so oft es auch geschehen mag“, sagt er, „und geschieht, es ist schlechthin widersinnig, wenn die bildenden Künste den menschgewordenen Sohn Gottes, als Kind in der Krippe oder auf dem Arme seiner gebenedeiten Mutter, vollständig nackt erscheinen lassen, denn diese Nacktheit steht mit der Idee der Jungfrau wie des ‚Eingebornen vom Vater‘ in unvereinbarem Widerspruch.“[3] Bis zum 14. Jahrhundert finden wir denn auch das Christuskind meistens gekleidet dargestellt. Die griechische Kirche malte das Kind immer gekleidet, in göttlicher Hoheit segnend und mit der Weltkugel auf dem Schoße der gekrönten und thronenden Mutter; die altchristliche Kunst hat es nur einigemal nackt auf den Armen seiner Mutter dargestellt, z. B. in dem ältesten derartigen Bilde aus dem 1. oder 2. Jahrhundert im Cömeterium der hl. Priscilla und in einem weitern Gemälde daselbst, welches die Einkleidung einer gottgeweihten Jungfrau enthält[4]. Es läßt sich jedenfalls — von allem andern abgesehen — nicht läugnen, daß leicht mehr in ein gekleidetes als ungekleidetes Christuskind derjenige Ausdruck der göttlichen Hoheit und Würde sich legen läßt, der nun ein- und allemal diesem himmlischen Kinde zukommt. Die bloße Carnation, auch wenn sie noch so fein und „idealisirt“ wiedergegeben ist, wird für sich allein nicht ausreichen, die Göttlichkeit im Kinde zum Ausdrucke zu bringen; dazu bedarf es noch anderer Mittel, symbolischer und nicht symbolischer Art.

---

[1] Christliche Symbolik S. 182.

[2] Vgl. Bd. II (3. Aufl.), S. 292 ff. 299 ff. 341 ff. 366 ff. [3] Ebd. S. 372.

[4] Abbildung bei Wilpert, Die gottgeweihten Jungfrauen Taf. I.

Christus als guter Hirte. Kein Gegenstand in der altchristlichen Kunst ist so populär und beliebt gewesen als das Bild des guten Hirten. Kein Wunder aber, da sich der göttliche Heiland selbst den guten Hirten nennt, welcher sein Leben für seine Schafe dahingibt, den seine Schafe kennen und dem sie nachfolgen. Er vergleicht die Kirche mit einem Schafstalle, zu dem die Hirten durch ihn, die Thüre, eingehen; er bezeichnet es als seine Aufgabe, alle in seine Hürde zu führen, damit ein Hirt und eine Herde werde (Joh. 10, 1—28); er vergleicht sich mit einem Hirten, welcher das verlorene Schaf auf seinen Schultern zu der Herde zurückträgt (Luc. 15, 4. 5) u. s. w. Wir sehen darum dieses Bild auch sehr frühe schon in der christlichen Kunst und zwar in ihrer ersten, mehr symbolischen Periode angewendet: es war immer und in allen Katakomben in Anwendung, wo man Bilder angebracht hat. „Nirgends", sagt Kraus, „kann man die Katakomben betreten, keine Sammlung altchristlicher Denkmäler kann man durchblättern, ohne dem guten Hirten zu begegnen. Durch Tertullian wissen wir, daß er oft an den Kelchen angebracht wurde. Wir finden ihn al fresco auf den Wänden und Decken der Grabkammern; in rohen Umrissen, als Graffito, auf den Grabsteinen oder sorgfältig ausgemeißelt an Sarkophagen; auf Goldgläsern wie auf Lampen und Ringen, kurz auf jeder Art von Monumenten, die uns die altchristliche Kunst hinterlassen hat. Bald erscheint er allein mit seiner Herde, bald in Gesellschaft seiner von je einem oder mehreren Schafen begleiteten Jünger. Zuweilen steht er mitten unter einer Anzahl Schafe; zuweilen liebkost er eines allein; gewöhnlich aber — und zwar so, daß dies als Regel gelten kann — trägt er das verlorene und wiedergefundene Lamm (zuweilen auch einen Widder) auf den Schultern." [1] So in der bekannten, überaus schönen Statuette des guten Hirten im Lateranmuseum [2] (Fig. 42).

Herz-Jesu-Bilder. Die jetzt in der ganzen Kirche verbreitete Andacht zum göttlichen Herzen Jesu hat eine ikonographische Neuheit gebracht, die hauptsächlich von Frankreich her stammt; ebendaher haben wir auch die erste Literatur über diese Ikonographie [3]. Sie theilt die Entstehungszeit der Herz-Jesu-Bilder in vier Perioden, will also in allen Epochen der christlichen Kunst solche Bilder sehen. Wenn für die altchristliche Zeit auf den guten Hirten oder gar auf die Taube hingewiesen wird, ist das bloße Phantasie.

---

[1] Rom. sott. S. 273.

[2] Real-Enc. II, 590, woselbst das Nähere über Bedeutung und Verbreitung des Bildes vom guten Hirten. — Abbildung der ganzen Statue siehe in Kraus, Roma sotterranea (Titelbild).

[3] Les images du sacré coeur, au point de vue de l'histoire et de l'art par le comte de *Grimouard de St-Laurent.* Paris 1880. (Ein Separatabdruck aus der Revue de l'art chrétien, 2e série.)

Für das Mittelalter wurden auf die Seitenwunde Christi, auf die Pietà-Bilder und das Begräbniß Christi, auf das Noli me tangere, den hl. Thomas, wie er seine Finger in die Wundmale des Herrn legt u. s. w., gedeutet, wo überall, indirect wenigstens, auf das heilige Herz Jesu eine Andeutung gefunden werden will: Gedanken, die der frommen Meditation nahe liegen, zur Ikonographie des Gegenstandes aber keinen Bezug haben. Abbildungen des menschlichen Herzens finden sich schon im 16. Jahrhundert; sie sind vielfach mit dem Namen Jesus (ihs) verbunden und oft mit einer Dornenkrone umgeben; auch drei Nägel stecken oft in dem Herzen: eine Zusammenstellung, die es klar macht, daß wir hier eine Darstellung des göttlichen Herzens Jesu haben; im 17. Jahrhundert werden dann auch noch die fünf Wunden Christi und außer den Nägeln noch andere Leidenswerkzeuge damit verbunden. Anders gestalten sich die Darstellungen des göttlichen Herzens nach der Erscheinung, welche die selige Margaretha Maria Alacoque 1674 gehabt hat: danach sehen wir ein menschliches Herz, das eine Wunde zeigt, ähnlich der Seitenwunde Christi am Kreuze, und auf dessen oberer Seite sich ein Kreuz erhebt; oft ist das Herz ganz mit Flammen umgeben oder brechen diese aus der Stelle hervor, an der das Kreuz mit demselben verbunden ist.

Daß wir das Herz Jesu bildlich darstellen und verehren, hat dieselbe Berechtigung wie die Verehrung der Wunden, des Kreuzes, des Namens Jesu. Denn es wird nicht für sich, nicht getrennt von dem, womit es unzertrennlich verbunden ist, aufgefaßt, sondern wie es thatsächlich ist, in seiner Vereinigung mit der Seele Jesu, und mit der Person Jesu und darum gleichsam wie ein einziger Gegenstand betrachtet[1]. Um diesem Gedanken auch einen bildlichen Ausdruck zu geben, hat man im vorigen Jahrhundert schon das göttliche Herz Jesu in Verbindung mit seiner Person dargestellt, d. h. man hat Figuren Christi mit dem heiligen Herzen auf seiner Brust gebildet. Das berühmteste derartige Herz-Jesu-Bild ist das von Pompeo Girolamo Batoni (geb. 1708 zu Lucca, gest. 1787 zu Rom), welches er 1780 für eine von der Königin von Portugal Maria Francisca von Braganza neuerbaute Herz-Jesu-Kirche in Lissabon ausführte. Es zeigt die Gestalt des Heilandes, welcher in seiner Linken das Herz hält, welches mit einer Dornenkrone umgeben ist und worauf ein Kreuz angebracht ist, aus dessen Fuß Flammen strahlen; die Rechte weist auf das flammende Herz hin, gleichsam die Worte andeutend: „Siehe dieses Herz, welches die Menschen so sehr geliebt hat". Eine ähnliche Auffassung haben wir von dem französischen Maler Jean Hippolyte Flandrin (geb. 1815 zu Lyon); das flammende Herz ist hier auf der Mitte

---

[1] Vgl. Katholik, Mai 1885. Mainz. Ferner: Ueber die Andacht zum hochheiligen Herzen unseres Herrn und Gottes Jesu Christi. Vom hochw. P. Joseph de Gallifet S. J. In deutscher Uebersetzung herausgegeben von P. Hattler S. J. Innsbruck, Rauch, 1884.



Fig. 42. **Statuette des guten Hirten.** (Im Lateranmuseum.)

der Brust angebracht, die Linke des Herrn weist darauf hin, während die Rechte eine einladende Bewegung macht. Dieser Auffassung sind auch Ittenbach und viele andere Meister der Neuzeit gefolgt. Sehr bekannt ist das Herz-Jesu-Bild von L. Kupelwieser in der Jesuitenkirche in Wien[1] (Fig. 43). Mit der linken Hand schlägt Christus das Gewand zurück, um sein flammendes Herz zu zeigen. Die Rechte ist segnend erhoben.

Die heilige Congregation der Riten verlangt nicht, daß das Herz getrennt von der Person Christi dargestellt werde; sie will aber (nach Decreten vom 14. December 1877 und 12. Januar 1878), daß, wenn das heiligste Herz Jesu mit der Person des Erlösers vereint dargestellt wird, dasselbe an der Außenseite erscheine, damit man die Ablässe vor seinem Bilde betend gewinnen könne; sie verurtheilt einen bloßen Einschnitt in die Brust, aus dem Strahlen hervorgehen; es genügt auch nicht, bloß die Stelle des Herzens irgendwie anzudeuten, man muß es zeigen. Hierbei sind aber jene Darstellungen zurückzuweisen, die hinsichtlich der Form und Farbe zu sehr einem durch ein Secirmesser aus einer menschlichen Brust herausgeschnittenen Herzen ähnlich sind. Es muß vielmehr als das verherrlichte Herz unseres Heilandes gedacht werden.



Fig. 43. **Herz-Jesu-Bild** von Kupelwieser.

Wir können uns ein Herz-Jesu-Bild auf Grund der erhabenen Auffassung im Hebräerbrief (9, 11 ff.) folgendermaßen dargestellt denken: Christus als Hoherpriester über das Haus Gottes steht vor uns, angethan mit der Albe und Stola des Opferlammes, „das hinwegnimmt die Sünden der Welt“; von seinen Schultern wallt über die Tunicella, da er ja der pontifex futurorum bonorum, das Festgewand der Casula in feierlichem Faltenwurf hernieder, über den das Humerale noch sichtbar wird, zum Zeichen, daß er unsere Schuld auf seinen Schultern trägt. Auf der Brust ruht das durchbohrte Herz, von der Dornenkrone umwunden, aus dem die Opferflammen

[1] Ist bei Herder in Freiburg in xylographischem Farbendruck, ausgeführt durch H. Knöfler in Wien, erschienen.

um das Kreuz emporsteigen, von einem Nimbus feuriger Strahlen umgeben, gemäß den Worten im Herz-Jesu-Officium: „Ich bin gekommen, Feuer auf die Erde zu senden, und was will ich, als daß es brenne?“ Die Casula, Tunicella und Stola können wir uns von rother Farbe denken, erstere mit einem Stab in Kreuzesform geschmückt, dessen Ornament aus Aehren und Weinreben sich gestaltet, die einen in Gold, die andern in der natürlichen Farbe des Laubes und der Frucht gegeben. Roth ist die Farbe der heiligen Gewänder als symbolisch für den blutigen Opfertod, für die Liebe des Herrn; das Weiß der Albe aber gemahnt an das agnus sine macula, da Christus allein sich selber makellos Gott dargebracht hat, unser Gewissen zu reinigen von den Werken des Todes (Hebr. 9, 14). In das Haupt des Heilandes wäre der Ausdruck heiliger Milde und Liebe zu legen, der Widerschein jener zärtlichen Worte des idealen, des göttlichen Menschenfreundes: „Kommet alle zu mir, die ihr mühselig und beladen seid, ich will euch erquicken!“ Die Action könnte eine doppelte sein: entweder der Heiland zeigt mit der Linken auf sein durchbohrtes Herz und hat die Rechte zum hohenpriesterlichen Segen erhoben, oder aber er breitet seine Arme aus in der Action des Dominus vobiscum, so daß er die heiligen Wundmale gegen uns weist, als wollte er sagen: Ich, der Herr, bin bei euch; mit der Liebe meines ganzen Herzens, das den letzten Tropfen seines Blutes hingab, bin ich bei euch; als Hoherpriester bin ich bei euch, ohne Unterlaß opfernd auf dem Altare meines Herzens [1].

4. Gott der Heilige Geist.

Die dritte göttliche Person, der Heilige Geist, hat sich uns Menschen unter zwei Gestalten, oder wenn wir so sagen wollen, unter zwei verschiedenen Symbolen geoffenbart. Er erschien sichtbar unter der Gestalt der Taube bei der Taufe Christi; am Pfingstfeste aber ergoß er sich über die Apostel in Gestalt von feurigen Zungen. Als Einzeldarstellung kommt er in der christlichen Ikonographie immer unter der Gestalt der Taube vor, aber niemals als selbständige, für sich auftretende göttliche Person, sondern entweder durch symbolische Embleme oder historische Begebenheiten getragen. Bis in die Mitte des 10. Jahrhunderts finden wir ihn so dargestellt; indes wie man sich jetzt nicht mehr scheute, Gott den Vater unter menschlicher Gestalt abzubilden, so geschah es auch beim Heiligen Geiste. Wenn der protestantische Katakombenforscher V. Schultze (Archäol. Studien S. 149) meint, es lasse sich „keine Darstellung des Heiligen Geistes in dieser Auffassung nachweisen, sie wäre an sich

[1] Vgl. Der Kunstfreund, herausgegeben von Karl Atz (Bozen). Neue Folge, 7. Jahrg. (1891), S. 22.

ſchon ſeltſam“, ſo haben wir ſchon oben bei Darſtellung der heiligen Dreieinigkeit das Gegentheil geſehen; wir haben dort aus dem frühen Mittelalter die Miniaturen der St. Dunſtan-Handſchrift und diejenige der Herrad von Landsperg, in welch beiden der Heilige Geiſt in *menſchlicher* Geſtalt erſcheint, kennen gelernt. Aber ſelbſt ſchon in dem ebendort angeführten Sarkophage von S. *Paolo* iſt unzweifelhaft der Heilige Geiſt in menſchlicher Geſtalt anweſend, und zweifelhaft iſt nur, ob auch in der untern Reihe desſelben Sarkophags die hinter der heiligen Jungfrau ſtehende Perſon der Heilige Geiſt ſei, oder wie andere meinen, der hl. Joſeph. Allerdings geht die chriſtliche Kunſt bei Darſtellung der heiligſten drei göttlichen Perſonen davon aus, ſie in der Weiſe abzubilden, wie ſie ſich den Menſchen manifeſtirt haben, und da der Heilige Geiſt nur als in Geſtalt der Taube erſcheinend von der Heiligen Schrift bezeichnet wird, hat ihn auch die alte chriſtliche Kunſt meiſtens ſo dargeſtellt. Da jedoch die Erſcheinung der drei Engel bei Abraham gemeinhin als die Erſcheinung der Trinität gedeutet wurde — ſie erſcheinen in der Dreizahl und ſprechen als einer —, ſo nahm auch die chriſtliche Kunſt die Berechtigung für ſich in Anſpruch, ſie alle drei in menſchlicher Geſtalt darzuſtellen. Und wir finden es ſo durch das ganze Mittelalter hindurch, jedoch nicht ausſchließlich, indem auch der erſte Typus der Taube ſich fort und fort erhalten hat[1]. Während der frühmittel-

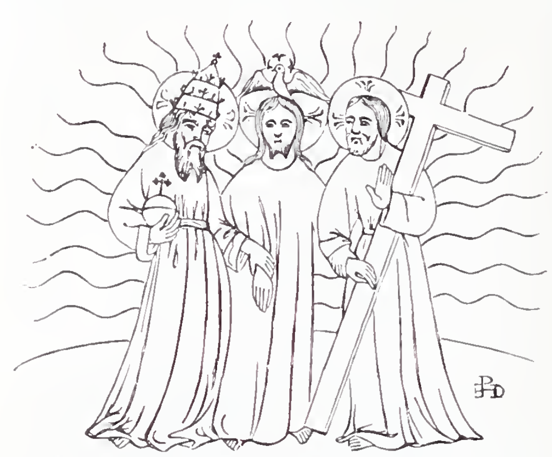


Fig. 44. **Die drei göttlichen Perſonen, durch drei verſchiedene menſchliche Geſtalten dargeſtellt.**

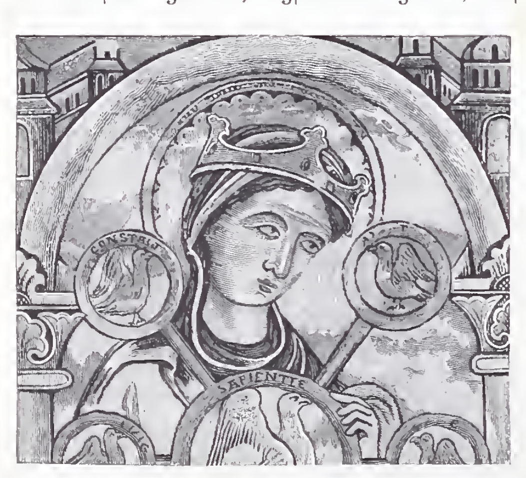


Fig. 45. **Maria mit den Gaben des Heiligen Geiſtes.** (Vom Antependium aus Soeſt, jetzt im Muſeum zu Münſter i. W.)

[1] Vgl. *Grimouard de St-Laurent,* Guide II, 169.

alterlichen Periode und noch auf Miniaturen des 15. Jahrhunderts wird der Heilige Geist, wenn er in menschlicher Gestalt abgebildet wird, gewöhnlich jünger als der Vater und der Sohn dargestellt (Fig. 44); vom Ende des 12. Jahrhunderts an aber findet man gewöhnlich keinen Unterschied mehr im Alter der drei göttlichen Personen, während man im 14., 15. und 16. Jahrhundert den Paraklet bald als Jüngling, bald als bebarteten Mann und manchmal sogar so alt als den Vater sieht, welchem man damals oft die Gestalt eines Greises gab. Im spätern Mittelalter wurde übrigens bei Darstellung der drei göttlichen Personen dem Paraklet, mochte er als Jüngling, als Mann oder als Greis gegeben sein, immer die Taube hinzugefügt; auch trägt er immer, mag er in menschlicher Gestalt oder im Symbole der Taube auftreten, gleich dem Vater und Sohn den Kreuzesnimbus.



Fig. 46. **Die heilige Jungfrau mit dem Jesuskind und sechs Tauben.** (Glasgemälde in der Kathedrale von Chartres.)

Wir unterscheiden den Heiligen Geist selbst von seinen göttlichen Gaben, die er über die Seelen ausgießt. Diese sieben Gaben des Heiligen Geistes (Is. 11, 2. 3) werden, wie er selbst, symbolisch durch sieben Tauben ausgedrückt (Tu septiformis munere), die aber nicht den Kreuzesnimbus haben sollen, um nicht die Gaben des Heiligen Geistes mit dieser göttlichen Person selbst zu verwechseln. In einer Miniatur aus dem Psalterium des hl. Ludwig sehen wir sie auf Christus herabschweben, der in seiner Glorie und Macht dargestellt ist. Und auf dem ältesten Tafelgemälde Deutschlands aus dem Ende des 12. Jahrhunderts, in dem berühmten Antependium aus der Walburgiskirche zu Soest, jetzt im Westfälischen Museum zu Münster (Fig. 45), sehen wir sie von Maria in sieben Kreisen getragen [1]. Auch auf einem Glas=

[1] Abbildung bei Heereman von Zuydwyk, Die älteste Tafelmalerei Westfalens. 1882.

fenster der Kathedrale in Chartres umgeben sechs Tauben die heilige Jungfrau; die siebente ist Christus selber, segnend, mit der Weltkugel in der Hand (Fig. 46). Desgleichen sehen wir die sieben Gaben des Heiligen Geistes auf einem Glasgemälde im Dome zu Le Mans dargestellt (Fig. 47), wo Christus mit erhobener Rechten auf der Mandorla thront und in der Linken eine Taube hält, während die sechs andern Tauben je in einem kleinern Kreise um ihn herum angebracht sind. In der Handschrift eines englischen Gedichtes aus dem 14. Jahrhundert (Brit. Museum) steht dagegen jede Taube auf einem Spruchband, das den Namen der Eigenschaft angibt, z. B. ye gifte of wisdome. Wohl die ausführlichste Darstellung aber ist in einer Bibel des 12. Jahrhunderts (Brit. Museum), wo mitten in einem Kreise Glaube, Liebe, Hoffnung stehen, umgeben von acht Medaillons; sieben derselben enthalten je eine weibliche Büste mit Umschrift, neben jeder eine Taube; das achte enthält die Hand Gottes, von der Strahlen auf die Häupter der Apostel ausgehen.



Fig. 47. **Christus mit den sieben Gaben des Heiligen Geistes.** (Glasgemälde in Le Mans.)

Der Heilige Geist, wenn in menschlicher Gestalt gegeben, trägt häufig wie der Sohn das Buch der Weisheit, zum Zeichen, daß er den Aposteln alle Wahrheit gelehrt, oder auch die Schriftrolle, das Alte Testament vorstellend, um anzudeuten, daß die Propheten unter seiner Eingebung geschrieben haben. Sinnbildlich, aber nicht als dritte Person der heiligen Dreifaltigkeit, kann der Heilige Geist auch als Adler dargestellt werden, z. B. beim hl. Johannes dem Evangelisten, oder selbst als zweiköpfiger Adler beim Propheten Elisäus.



Fig. 48. **Der Heilige Geist in Gestalt einer Strahlen aussendenden Taube.** (Aus dem Benedictionale St. Oethelwolds.)

Man sieht die heutige christliche Kunst selten den Heiligen Geist unter menschlicher Gestalt abbilden, und zwar mit Recht; die Gestalt der Taube kann

für alle Bedürfnisse genügen. Abgesehen davon, daß die Heilige Schrift uns den Heiligen Geist bei der Taufe Jesu am Jordan unter dieser Gestalt zeigt, ist dieses Sinnbild auch sonst das zutreffendste für die dritte göttliche Person, wie wir oben, da wir über das Symbol der Taube geredet, dargethan haben. Nur soll diese himmlische Taube, sie mag angedeutet werden unter welcher Form sie wolle, so viel als möglich des Naturalismus entkleidet sein; ihre eigentliche Farbe sei weiß, doch kann ihr Gefieder in allen Nüancirungen der Regenbogenfarben glänzen, um ihr Schweben aus hoher Luft anzudeuten; immer sei sie umgeben von Lichtstrahlen, von einer Aureole oder von einem Nimbus. Oft hat man sie auch in einen mächtigen Lichtstrahl getaucht, der von Gott dem Vater kommt, sei es, daß dieser in Person selbst erscheint oder durch dieses Zeichen nur angedeutet ist, oder noch öfter ist es der Schnabel der göttlichen Taube, von welchem das Licht und die Flammen ausgehen. So im Benedictionale St. Oethelwolds aus dem 10. Jahrhundert (Fig. 48), wo sich die Flammen über die zwölf Apostel ergießen.

Zweites Kapitel.

Ikonographie der allerseligsten Jungfrau und Gottesmutter Maria.

Auch heute noch, trotz der fortgeschrittenen altchristlichen Kunstforschung, wird manchen Schriftstellern die Anerkennung der Thatsache schwer, daß der Mariencult bis ins höchste christliche Alterthum hinaufreicht. Nachdem man früher glaubte, man müsse zur Erklärung der altchristlichen Kunstdenkmale vor allem beim Heidenthum Aufschluß suchen, wollten später einige (E. David, Raoul Rochette) bezüglich der Muttergottesbilder die Behauptung aufstellen, daß erst vom Jahre 432 ab, also nach dem Concil zu Ephesus, die christliche Kunst Maria mit dem göttlichen Kinde darzustellen anfing, daß sie also erst von dieser Zeit ab die Gottesmutterschaft derselben betont habe. Der Professor an der Greifswalder Universität V. Schultze will in den Goldgläsern des 4. und 5. Jahrhunderts die ersten Erzeugnisse des Mariencultus sehen, obgleich derselbe Gelehrte in derselben Schrift[1] das älteste Madonnenbild selbst schon 150—170 setzt[2]. Und noch neuestens möchte Otte[3] „das Aufkommen der Marienverehrung in der Kirche erst ins 4. Jahrhundert verlegen“ und „Darstellungen der Maria (ohne das Kind) als Cultgegenstände bis zum Ende des 4. Jahrhunderts nicht mit Sicherheit nachweisen“ lassen. Der gegenwärtige Stand unserer archäologischen Wissenschaft läßt aber eine solche Ansicht nicht mehr zu; schon allein die Werke von de Rossi und Garrucci, wenn man auch selbst die unterirdischen Gänge Roms nicht besucht hätte, machen es über allen Zweifel erhaben, daß der Gebrauch der Marienbilder seit den ersten drei Jahrhunderten vorhanden ist, daß die Ausschmückung der gottesdienstlichen und Cömeterial-Anlagen der alten Christen mit solchen Bildwerken eine Thatsache ist. Wozu aber — muß man sich fragen — sollten nun diese Muttergottesbilder, wie überhaupt alle religiösen Bilder, die an diesen Orten der Katakomben angebracht wurden, gedient haben? Sie waren doch wohl nicht um ihrer selbst willen da? Es konnten

[1] Schultze, Archäologische Studien über altchristliche Monumente. Wien 1880.

[2] Vgl. Kraus' Recension obiger Schrift in der Literarischen Rundschau 1881, S. 50.

[3] Kunst-Archäologie S. 525.

offenbar alle diese Kunstvorstellungen nur in engster Beziehung zu dem Cultus stehen. Wilpert[1] kleidet den Endzweck der religiösen Katakombengemälde in folgende Worte: „Derjenige, welcher sie malen ließ, hat durch sie — bald in mehr, bald in minder ausführlicher Weise — sein Glauben und Hoffen ausgedrückt; für den Besucher der Grabstätten waren sie — wenn auch vielleicht nicht immer beabsichtigt, so doch thatsächlich — eine Aufforderung und Anleitung zum Gebet für die in den Gräbern beigesetzten und in den Grabschriften genannten Verstorbenen, für das Grab selbst ein Schmuck."

Hofrath Lehner hat in seinem Buche „Die Marienverehrung in den ersten Jahrhunderten" [2] alles zusammengetragen, was von Mariendarstellungen aufzutreiben war, welche vor dem Concil zu Ephesus (431) oder auch noch um die Zeit dieses Concils entstanden sein dürften. Es sind über sechzig Darstellungen, wobei Maria allein, ohne das Kind, fünfmal auf Goldgläsern, die mit ihrem Namen versehen sind, erscheint, darunter zweimal zwischen Petrus und Paulus, einmal eingravirt auf einer Marmortafel in der Krypta von St. Maximin in der Provence. Am öftesten und auch am frühesten sehen wir die heilige Jungfrau aber als Mutter mit dem Kinde, jedoch, mit einer einzigen Ausnahme, nicht isolirt als Composition für sich, sondern dabei steht entweder ein Prophet, oder, was in den bei weitem zahlreichsten Fällen stattfindet, es erscheinen die Weisen aus dem Morgenlande und bringen ihre Huldigung und Geschenke dar. Die Einzeldarstellungen auf Goldgläsern wollen entweder, wie Lehner (a. a. O. S. 337) sagt, Maria als andächtige Erdenbewohnerin aufführen, wie oben genannte Gravirung und vielleicht das eine oder andere Goldglas, auf welchem sie nicht allein erscheint, oder sie zeigen Maria als Himmelsbewohnerin (Bäume und Tauben zu ihren Seiten symbolisiren das Paradies), als Beterin im Himmel, als Fürbitterin. Als solche hat sie ein- oder zweimal den Nimbus, die Auszeichnung der Himmelsbewohner, wie die Engel in S. Maria Maggiore. Maria mit dem Kinde erscheint am öftesten auf Sarkophagen, und als Grund hierfür erinnert obiger Gelehrte an die Worte des Archelaus: „Alle unsere Hoffnung beruht auf der Geburt der seligen Maria." Dies eine Wort sage alles. Die Menschwerdung Gottes, die Grundbedingung der Erlösung und damit der Auferstehung und ewigen Seligkeit, am Grabe eines theuern Entschlafenen in einem gefälligen Bilde angebracht, mußte offenbar ein recht hoffnungsreicher und trostvoller Anblick sein.

Nach diesen einleitenden Worten betrachten wir zuerst die ältesten Marienbilder.

---

[1] Ein Cyklus christologischer Gemälde (Freiburg 1891) S. 52.

[2] 2. Aufl. Stuttgart, Cotta, 1886.

a) Die altchristlichen Marienbilder.

Wie von Christus dem Herrn selbst, so besitzen wir auch von seiner heiligen Mutter kein authentisches Porträt[1]. Die sogen. Lucas-Madonnen reichen nach dem übereinstimmenden Urtheil der Kenner kaum in die Zeit der Kreuzzüge hinauf und sind lediglich conventionelle Producte byzantinischer Malerei. Es ist keine einzige sichere Nachricht vorhanden, daß der hl. Lucas die Kunst der Malerei geübt hat; wir wissen vielmehr vom hl. Paulus (Kol. 4, 14), daß er ein Arzt gewesen ist. Zudem gibt es so viele dem hl. Lucas zugeschriebene Madonnenbilder, daß er sie unmöglich alle gemalt haben könnte.

Wenn wir, wie von Christus, so auch von der heiligen Jungfrau kein sicheres Porträt haben, gibt es nicht wenigstens einen bestimmten, festen Typus, ein charakteristisches, allgemein angenommenes Vorbild von ihr? Wir müssen hier zwei Perioden unterscheiden. Bis zum Concil von Ephesus (431) hatte die Kunst noch keinen festen Typus in der Darstellung der heiligen Jungfrau; erst als Nestorius mit seiner neuen Irrlehre auftrat, die der heiligen Jungfrau ihren wesentlichen Charakter, die Gottesmutterschaft, absprach, gab das Concil zu Ephesus dem Glauben sowohl als auch der Kunst eine feste Richtschnur. Doch erscheinen nach Ulrici[2] die Grundzüge der Ausführung seit den ältesten Zeiten offenbar unter dem Einflusse der Kirche und einer wahrscheinlich bis zu den Aposteln hinaufreichenden Ueberlieferung in auffallender Weise fixirt. Nur so erkläre sich die Thatsache, daß die uralten Bilder Christi und der heiligen Jungfrau in den Katakomben, während alle übrigen ikonischen Reste jener Zeit durchweg das Gepräge der griechisch-römischen Kunstbildung tragen, hiervon gänzlich abweichen. Die hohe freie Stirn, die langen, gescheitelten, in leichten Locken auf Nacken und Schultern fallenden Haare, die länglich-ovale Gesichtsbildung mit der langen, fast geraden Nase, den großen, etwas tiefliegenden Augen und den feinen, schmalen Lippen, die ruhige Würde, die friedliche Stille, die fast elegische Milde und Weichheit des geistigen Ausdrucks, die den Christuskopf charakterisiren, sind Züge, die wir bei keinem griechischen Götterideal, wohl aber noch auf der Entwicklungshöhe der christlichen Kunst, in den schönsten Christusbildern der größten italienischen und deutschen Meister wiederfinden. Und da man in alter Zeit allgemein annahm, daß Christus in seiner ganzen äußern Er-

---

[1] St. Augustinus (De Trinitate VIII) schreibt: . . . neque novimus faciem Virginis Mariae.

[2] H. Ulrici, Ueber die verschiedenen Auffassungen des Madonnen-Ideals bei den ältern deutschen und italienischen Malern (Halle 1854) S. 5. Vgl. Jungmann, Aesthetik II (3. Aufl.), 80.

scheinung seiner heiligen Mutter geglichen, weil er ja von ihr den menschlichen Theil seiner Person empfangen, so zeigt der Kopf der heiligen Jungfrau auf jenen Bildern denselben Charakter und dieselben Grundzüge, nur bescheidener gehalten und aus der männlichen Bildung in die weibliche übertragen. Auch bei ihrem Kopfe läßt sich in den meisten Werken des 15. und 16. Jahrhunderts der ursprüngliche Typus noch wiedererkennen. In der Kirchengeschichte des Nicephorus Callistus [1] finden wir eine Schilderung der Person der heiligen Jungfrau, von welcher er erklärt, daß sie ursprünglich von Epiphanius herrühre (4. Jahrhundert), der sie einer noch ältern Quelle entlehnt. Danach war die heilige Jungfrau „von mittlerer Statur, ihr Angesicht oval, ihre Augen waren glänzend, ihre Augenbrauen gebogen und schwarz, ihre Haare blaßbraun, ihr Angesicht schön wie Weizen. Sie sprach wenig, aber frei und freundlich; sie war in ihrem Sprechen nicht verwirrt, sondern ernst, höflich und ruhig; ihr Anzug war schmucklos, und in ihrem Benehmen war nichts Leichtfertiges oder Schwaches.“ [2] Diese alte Schilderung ihrer Person entspricht ganz dem geistigen Bilde, welches die Heilige Schrift, besonders der Evangelist Lucas, der nach der Legende — aber auch nur nach dieser — ihr erstes wirkliches Bild gemalt haben soll, am ausführlichsten von ihr entwirft; er malt gleichsam mit der Feder ihre edle, glaubensvolle Demuth, als sie den Gruß des Engels empfing, sowie die vollständige Ergebung ihres ganzen Wesens in den höhern Willen Gottes: „Es geschehe mir nach deinem Worte“; er schildert am lebhaftesten ihre Sanftmuth und Reinheit, ihre Gabe als Dichterin und Prophetin in dem herrlichen „Magnificat“, ihre mütterliche Hingabe an den Sohn während seiner irdischen Wanderschaft und ihren erhabenen Starkmuth und Glauben unter dem Kreuze.

In den ersten drei Jahrhunderten begegnen uns hauptsächlich zwei Formen der Darstellungen Mariens: die heilige Jungfrau unter dem Bilde der Orante, die stehend mit erhobenen Händen betet, und als Mutter mit dem göttlichen Kinde, auf einem Sessel oder Throne sitzend.

Auf den Wänden der Katakomben treffen wir nämlich eine überaus große Zahl von mit ausgebreiteten Armen betenden Gestalten, männliche und weibliche, die schon in den ältesten cömeterialen Gemälden zu finden sind und sich durch alle Jahrhunderte der Benutzung der Katakomben und darüber hinaus erhalten haben. Ueber ihre Bedeutung ist schon viel geschrieben worden, und man fand in ihnen „die Darstellung der Kirche“, „die Jungfrau Maria“, „die in Maria personificirte Kirche der trium-

[1] *Niceph. Callisti* Eccl. histor. I, 1, 2, cap. 23. Ed. Paris. 1630.

[2] Vgl. damit auch Schäfer, Malerhandbuch S. 417, Anm. 4.

phirenden Heiligen", „die Personification des Glaubens", „die Seelen der Verstorbenen" oder auch „die Bilder der Verstorbenen", „die Seelen im Fegfeuer" rc. Wilpert[1] hat wohl die zutreffendste Erklärung gegeben, der nicht leicht wird widersprochen werden können. Er führt eine große Anzahl von Grabinschriften an, meistens aus dem 3. Jahrhundert, auf denen die Verstorbenen oder vielmehr die Seelen der Verstorbenen entweder als Selige oder als solche erscheinen, denen man die Seligkeit von Gott erfleht. „An diese sind die Bitten gerichtet: diese sollen für die Hinterbliebenen beten; diese sollen in ihren Gebeten der Hinterbliebenen gedenken. Nun wissen wir aber, daß die Christen der ersten Jahrhunderte mit ausgebreiteten Armen, also in der Haltung der an den Gräbern abgebildeten Figuren, die man Oranten nennt, beteten. Demnach sind die Oranten die Bilder jener Verstorbenen, an welche die Bitten sich richten, — eine Schlußfolgerung, welche allein schon durch diejenigen Beispiele gerechtfertigt wird, in denen die Oranten den Namen von Verstorbenen tragen. Die Oranten sind also, will man eine adäquate Definition von ihnen geben, Bilder der in der Seligkeit gedachten Seelen der Verstorbenen, welche für die Hinterbliebenen beten, damit auch diese das gleiche Ziel erlangen."



Fig. 49. **Maria als Orans.** (Goldglas.)

Wir finden nun wirklich auch die heilige Jungfrau als Orans in derselben betenden Stellung, sei es allein, sei es zwischen Heilige gestellt; auf einigen Goldgläsern ist ihre Identität durch die beigefügten Inschriften ge-

[1] Cyklus christologischer Gemälde S. 30 ff.

sichert (Fig. 49). Einmal erscheint die heilige Jungfrau an der Seite der hl. Anna [1] mit der Inschrift: ANNE-MARA, einmal mit der hl. Agnes (AGNES-MARIA) [2]; zwei Goldgläser [3] zeigen uns die heilige Jungfrau als Orante zwischen Petrus und Paulus, beidemal mit der Inschrift: PETRVS-MARIA-PAVLVS (Fig. 50), so daß also hier gar kein Zweifel mehr obwalten kann. Auf dem Sarkophag zu St. Maximin sieht man die heilige Jungfrau als Orante mit erhobenen Händen beten, bekleidet mit einer weiten Dalmatica. Ueber ihrem Haupte steht die Inschrift: MARIA VIRGO | MINESTER DE | TEMPVLO GEROSALE (Fig. 51). Es dürfe nicht vergessen werden, sagt Kraus [4], daß Maria auf byzantinischen Münzen und überhaupt auf griechischen Denkmälern oft in dieser durchaus antiken und ausdrucksvollen betenden Stellung dargestellt ist. Wäre aber auch zunächst die Kirche als Gegenstand dieser Darstellungen zu erkennen, so stände dies ganz im Einklange mit der Gewohnheit altchristlicher Schriftsteller, dieselbe unter dem Symbole der jungfräulichen Gottesmutter darzustellen.



Fig. 50. **Maria zwischen Petrus und Paulus.** (Goldglas.)

Ein solches Madonnenbild in der Stellung einer Orante findet sich noch aus dem 7. Jahrhundert in der Kirche S. Marco zu Florenz, am dritten Altare rechts. Es ist ein Mosaik und soll vom Papste Johann VII. im Jahre 708 gestiftet worden sein und aus der Peterskirche zu Rom stammen. Maria streckt wie eine Orans in den Katakomben die Hände aus und steht aufrecht da, den starren Blick geradeaus gerichtet; sie hat eine reich verzierte Krone auf dem Haupte wie die griechischen Kaiserinnen, ein hochfeierliches, byzantinisches Bild, ganz auf Goldgrund. Eine ähnliche Auffassung findet sich ferner in der merkwürdigen alten Basilika S. Donato auf der Insel Murano bei Venedig, eine byzantinische Kolossalmosaik, die dem 12. Jahrhundert angehört; die Madonna steht starr und steif und in unverhältnißmäßiger Länge mit ausgebreiteten Armen da. Selbst im Spätmittelalter trifft man noch Anklänge an diese altchristlichen Oranten: ich rechne dahin ein hochverehrtes Wallfahrtsbild im Dome zu Perugia, im dritten Pfeiler rechts, das der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts angehören mag. Es ist ein sehr schönes, überaus fromm gehaltenes Bild, voll Würde und Hoheit,

---

[1] *Garrucci* tav. 191 [2].
[2] Ibid. tav. 191 [8].
[3] Ibid. tav. 178 [6. 7].
[4] Roma sott. S. 303.

eine wahre Mutter Gottes; es soll aus der Schule Peruginos stammen, ist aber eines Meisters ersten Ranges vollauf würdig.

Was die zweite Form der Darstellung Mariens, die mit dem göttlichen Kinde, anlangt, so ist nach de Rossi das älteste diesbezügliche Bild — wie überhaupt das älteste bisher bekannte Marienbild — ein Frescogemälde in der Katakombe der hl. Priscilla (Fig. 52), das im Jahre 1851 entdeckt wurde. Die heilige Jungfrau erscheint in sitzender Stellung und hält das nackte Kind in ihren Armen; sie ist in eine weiße



Fig. 51. **Maria als Orans.** (Relief in St. Maximin.)

Tunica mit kurzen Aermeln gekleidet und trägt einen leichten und hellen Schleier auf dem Haupte, dessen Haar gescheitelt ist. Ihr Gesicht bildet ein liebliches Oval und hat edle, regelmäßige Züge, aus denen milder Ernst schaut. Ihr Oberkörper ist ein wenig nach vorn geneigt. In dem jungen Manne, der ihr gegenübersteht, wird der Prophet Isaias erkannt, der auf die heilige Jungfrau und den Stern zeigt, in der Linken aber eine Rolle hält. Nach de Rossi, der über die klassische Schönheit des Bildes entzückt war, wäre das Gemälde, wenn nicht in den Tagen der Apostel und unter

ihren Augen, so doch sicher in den ersten 150 Jahren der christlichen Zeitrechnung entstanden; der klassische Stil schon nöthige uns, ihm dieses hohe Alter zuzuschreiben. Der untere Theil des Bildes ist zerstört. Aus der ganzen Composition aber sieht man, wie Kraus[1] sagt, daß die heilige Jungfrau und ihr göttlicher Sohn ohne Widerrede die Hauptfiguren sind. Sie erscheinen nicht wie eine untergeordnete Persönlichkeit inmitten einer historischen oder allegorischen Scene, sie selbst ist sozusagen das Hauptmotiv des ganzen Gemäldes.

In demselben Cömeterium der hl. Priscilla, welches von der Tradition als Eigenthum des von den Aposteln bekehrten Pudens bezeichnet wird, finden wir noch zwei andere Fresken in klassischem Stile. Das jüngere, Maria mit dem Kinde[2], gehört nach de Rossi dem Anfange des 3. Jahrhunderts an. Maria sitzt auf einem niedern Lehnstuhle, mit der Dalmatica bekleidet, und hält das Kind an sich; sie ist unverschleiert, trägt die Haare gescheitelt und nach rückwärts genommen. Das Bild gehört zu einer Scene, in der ein Papst einer Jungfrau den Schleier gibt und sie ermahnt, in ihrem neuen Stande die heilige Jungfrau nachzuahmen[3]. Das ältere Muttergottesbild, etwa der Mitte des 2. Jahrhunderts angehörend, ist besonders interessant, weil es die älteste Scene der Verkündigung[4] darstellt, weshalb wir später noch darauf zurückkommen werden.



Fig. 52. **Maria und Isaias.**
(In S. Priscilla.)

Wir finden die heilige Jungfrau, und zwar mit dem Kinde, noch in einer Reihe von Darstellungen, welche die Anbetung der Weisen zum Gegenstande haben, z. B. in den Katakomben von S. Domitilla, S. Priscilla, der hll. Petrus und Marcellinus, Callistus, Trasone. Ueberall sitzt Maria in feierlicher Weise auf einem Lehnstuhle; sie ist entweder mit der Tunica oder Dalmatica, die mitunter mit Purpurstreifen versehen ist, bekleidet; das Haupt ist bald mit, bald ohne Schleier. Sie hält das Kind auf ihrem Schoße, das meistens mit einer Tunica bekleidet ist. Die Mehrzahl der Darstellungen gehört dem 3. Jahrhundert an.

---

[1] Roma sott. S. 306. [2] *Garrucci* tav. 78[1].
[3] Wilpert, Die gottgeweihten Jungfrauen S. 52. Abb. Taf. I.
[4] Wilpert, Cyklus christologischer Gemälde S. 19 f. Abb. Taf. VI, 2.

Ein in seiner Art einziges Katakombenbild, das bisher nach fast allgemeiner Annahme die heilige Jungfrau darstellen soll und der ersten Hälfte des 4. Jahrhunderts angehört, finden wir in einem Arcosol des Cömeterium Ostrianum (Fig. 53). Man sieht hier eine junge Frau mit einem Kinde; sie trägt einen weißen Schleier über den gescheitelten Haaren und eine Dalmatica mit weiten Aermeln. Die Hände breitet sie betend aus, während das Kind frei vor ihrem Schoße ist; auf beiden Seiten ist das Monogramm Christi angebracht. Das Gesicht der weiblichen Figur ist mehr porträtartig mit niedriger Stirn und sehr großen Augen und erinnert in seiner ziemlich naturalistischen Behandlung an den heutigen römischen Typus. Wilpert hat nun aber nachgewiesen[1], daß hier das Brustbild einer verschleierten Orans, die vor sich ein Kind hat, gemalt ist. Die Gruppe ist fast ganz erhalten. Das Arcosol war zur Aufnahme von drei Leibern bestimmt: zwei ruhten im eigentlichen Grabe, der dritte im Loculus der Lunette. Den drei Gräbern entsprechen nun auch die Figuren, die in dem Familienarcosol gemalt sind: links im Bogen die Mutter, rechts der Vater, beide als Oranten, und in der Lunette noch einmal die Mutter mit ihrem Kinde. Beide weiblichen Figuren, die Orans im Bogen und die in der Lunette mit dem Kinde, gleichen sich vollständig.



Fig. 53. **Orante mit Kind.** (Fresco in der Ostrlanischen Katakombe.)

Noch viel zahlreicher als die Monumente der Malerei sind die altchristlichen Sculpturen, auf denen die heilige Jungfrau abgebildet ist. Es sind fast lauter Reliefs von Sarkophagen, die aus den letzten Jahrzehnten des 4. oder den ersten des 5. Jahrhunderts stammen und meistens die Scene der Anbetung der Magier enthalten. Die heilige Jungfrau sitzt hier fast immer auf einem Lehnstuhle, ist mit Tunica, Stola und dem Kopftuche bekleidet; auch das Kind, das sie auf ihrem Schoße trägt, ist fast immer bekleidet. Die biblischen Scenen auf den Sculpturen der Sarkophage tragen überhaupt vielfach einen besondern Charakter; es tritt mit ihnen eine neue Kunst in den Dienst der Kirche, zugleich in einer Zeit, in der das

[1] Cyklus christologischer Gemälde S. 46 f.

Kreuz seinen Triumph über das römische Weltreich begann und die bisherige Hülle der Arcandisciplin von den Geheimnissen des Glaubens hinweggezogen werden durfte.

Die Kunst nach dem Jahre 431 übernahm nur die bereits vorliegenden Motive wie ein Erbe, um sie nach Maßgabe des Dogmas festzuhalten und zu erweitern. Wir finden jetzt nämlich in den nächsten Jahren nach dem Concil zu Ephesus die Mosaiken des Triumphbogens in der Basilika S. Maria Maggiore[1], welche bis auf einige Restaurationen noch aus der Zeit Sixtus' III. (432—440) herrühren. Es sind hier die Verkündigung, die Darstellung im Tempel, die Anbetung der drei Weisen und die Wiederauffindung des zwölfjährigen Jesus im Tempel dargestellt. Auf allen vier Bildern finden wir die heilige Jungfrau ohne Nimbus, aber in reich gesticktem Gewande; sie hat ein edelsteingeschmücktes Diadem auf dem Kopfe und Ringe in den Ohren. Der Jesusknabe ist, wo er vorkommt, mit der Tunica oder mit dieser und dem Mantel gekleidet und das Haupt mit einem Nimbus und Kreuzzeichen versehen; letzteres steht einmal auf dem Scheitelpunkte des Nimbus. Wir sehen hieraus, daß diese Bilder nur in Nebensachen eine Abweichung von der alten Auffassung, in der Hauptsache aber starke Verwandtschaft mit den Formen der alten Kunst zeigen; sie tragen namentlich noch nicht den starren Charakter der byzantinischen Kunst. Nachdem einmal die Kunst aus den Katakomben ausgezogen war und nicht bloß auf den Sarkophagen, sondern auch in den Basiliken Eingang gefunden hatte, erweiterte sich auch der kirchliche Bilderkreis. Es werden bald besonders auch die Darstellungen beliebt, welche Maria zwischen zwei oder mehreren Heiligen ihren Platz anweisen. Bald brachte man die Bilder der heiligen Jungfrau überall an: in den Höhlen der Einsiedler wie in den Gefängnissen; als Heraclius 610 zur Bekämpfung des Phokas auszog, trugen seine Schiffe auf dem Maste das Bild Mariens[2].

b) Die byzantinischen Marienbilder.

Wir kommen nun an jene Madonnenbilder mit ihren weitgeöffneten Augen, mit ihrer feierlichen Haltung der Mutter und des Kindes, indem letzteres von ersterer nicht gehalten wird, an jenen geschlossenen Canon oder jenes feste System von Normen und Regeln für heilige Darstellungen, welches Byzanz zur Geburtsstätte hat und das um die Zeit Justinians I. sich zu entwickeln begann, bald in Italien sich einbürgerte, vom 8. Jahrhundert an besonders

[1] *Garrucci* tav. 211—214.

[2] Die betreffenden Stellen hierfür in Kraus, Real-Enc. II, 365.

sich befestigte und bis zum Anfange des 13. Jahrhunderts, wie einige sagen, eine fast allgemeine, jedenfalls eine sehr große Herrschaft behauptete. Der Grundgedanke dieser Kunst ist höchste Prachtentfaltung in streng umschriebener Grenze. Wie für Bekleidung der Altäre, Ambonen, für Herstellung der kirchlichen Geräthe die kostbarsten Stoffe, Gold, Silber, Perlen und Edelsteine zur Anwendung kamen, so genügte auch bei den Bildern nicht mehr die einfache Farbenwirkung der altchristlichen Kunst, sondern die Gestalten treten gleichsam in einem bunten, reichverzierten Hofcostüme auf, wie es an der byzantinischen Residenz üblich sein mochte. In den Mosaiken wurde der Goldgrund fortan der herrschende. Durch die Menge der kleinen, oft sogar noch gemusterten Flächen, aus welchen sich diese mächtigen Wandfelder zusammensetzten, wurde nun das Licht in unzähligen Reflexen gebrochen, so daß der erdenklich höchste Glanz sich entfaltete. Die Anordnung und Haltung der Bilder selbst, besonders auch die Darstellung der Mutter Gottes mit dem Kinde, ist eine überwiegend feierliche, bewegungslose Ruhe; ein feierlich abgeschlossenes Sein wurde in den Gestalten angestrebt, die weder mit ihrer nächsten Umgebung noch mit der Außenwelt in Berührung treten, sie sind losgelöst von der Welt und allem Irdischen. Mit großer Feierlichkeit und Würde ist besonders das göttliche Kind auf dem Schoße seiner Mutter dargestellt; alles Kindliche ist hier abgestreift und nur das Göttliche in ihm zum Ausdrucke gebracht. Von einer mütterlichen Zärtlichkeit ist hier nichts zu sehen.

„Den alten Meistern“, sagt Ulrici[1], „kam es jedenfalls ebensosehr auf das Kind als auf die Mutter an. In der altchristlichen Periode bis tief ins Mittelalter hinein war offenbar das Kind die Hauptperson, die Mutter ihm gegenüber nur Nebenfigur. Bis zum 13. bezw. 14. Jahrhundert hin erscheint meist das Kind vollständig bekleidet, in langer, purpurner, goldverbrämter Tunica (der damaligen Königstracht), in der Linken die Weltkugel oder den Reichsapfel, die Rechte segnend erhoben, ernsten, zuweilen strengen Angesichts, mehr als kleiner Mann denn als Kind dargestellt, eben wie der Dichter singt:

Jung als Mensch, als Gott so alt,

frei und aufrecht auf dem Schoße seiner Mutter sitzend wie ein junger thronender König; die Jungfrau ebenso ernst, still und ruhig, ohne den Ausdruck mütterlicher Liebe und Zärtlichkeit, darum fast nur als Trägerin des Heiles der Welt, als Werkzeug der göttlichen Gnade, als der lebendige Thron des

[1] Ueber die verschiedenen Auffassungen des Madonnen-Ideals bei den ältern deutschen und italienischen Malern (Halle 1854) S. 5. Vgl. Jungmann, Aesthetik II (3. Aufl.), 82.

Fürsten des Lebens." So erscheinen ganz besonders die byzantinischen Madonnenbilder, die in Mosaik ausgeführt sind, wie z. B. in S. Apollinare Nuovo zu Ravenna (Fig. 54), wo die heilige Jungfrau feierlich auf einem Throne sitzt, das vollständig gekleidete, mit einem Kreuzesnimbus versehene und die Rechte segnend erhebende Kind auf ihrem Schoße; vier Engel umstehen ihren Thron; ferner ein Mosaik in Capua vom 8. Jahrhundert. Ebenso feierlich thront die heilige Jungfrau mit dem Kinde in dem großen Mosaik in der

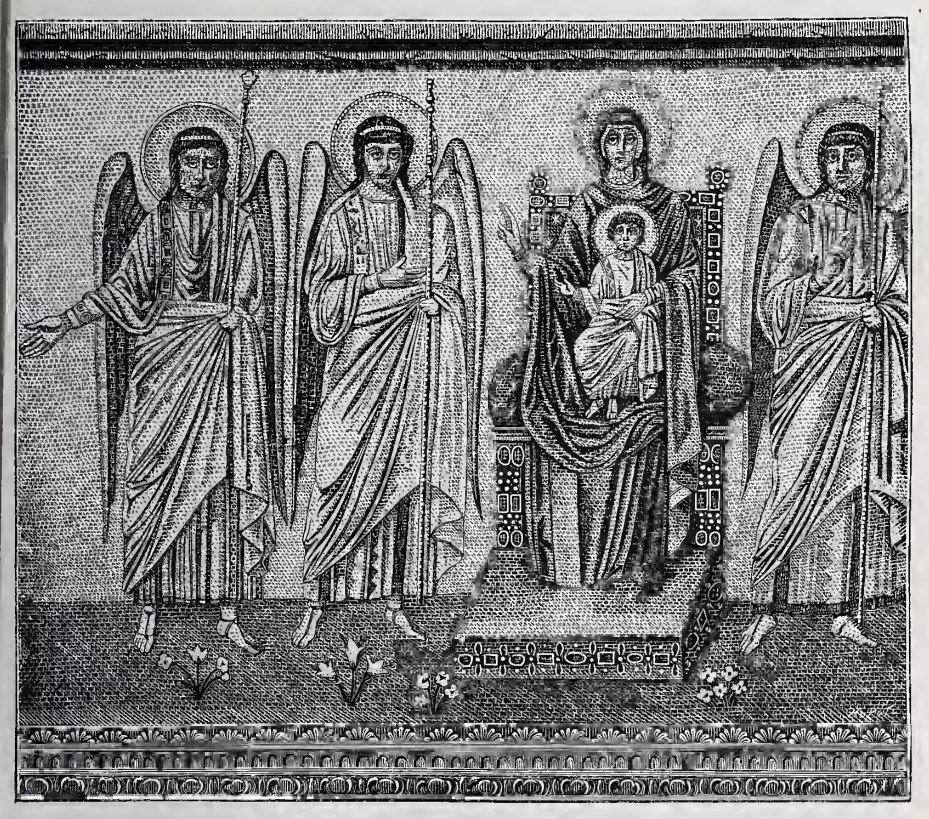


Fig. 54. **Byzantinisches Madonnenbild.** (Mosaik in S. Apollinare Nuovo zu Ravenna.)

Altarapsis des Baptisteriums zu Florenz, 1225 laut Inschrift von dem Franziskaner Fra Jacopo ausgeführt; es sind großartige Gestalten mit edel angeordneter Gewandung.

Zu dieser Auffassung der altchristlichen und byzantinischen Periode gehört auch das ehemalige sogen. „Straßburger Fahnenbild" (Fig. 55), welches schon im 12. Jahrhundert die Krönungszüge der deutschen Kaiser nach Rom begleitete und das noch ganz die byzantinische Haltung besonders

im Kinde zeigt. „Auf einem mit prächtigen Tüchern und Polstern ausgestatteten Stuhle thront die heilige Jungfrau, die mit lang herabhangenden Aermeln und kostbaren Spangen bedeckten Arme hoch erhoben, gleichsam alle Welt aufrufend, dem Zuge zu folgen; das Kind aber, die königliche Lilie haltend, segnet die unter sein Banner getretenen Streiter. In dem Bilde lag ein so grandioser Ausdruck, ein solcher Ernst und einfache Größe, daß selbst der zopfige Grabstichel in Königshovens ‚Straßburger Chronik‘ [1], der uns die einzige Copie aufbehalten, es nicht verderben konnte, und daß man Brentanos Wort versteht, der an den Maler Runge schrieb, er wisse kein Bild, das einen so ernsten und freudigen Eindruck auf ihn gemacht habe.“ [2]

c) Die mittelalterlichen Marienbilder.

Ulrici und nach ihm Jungmann [3] stellen vier Perioden auf in der Auffassung des mittelalterlichen Madonnenideals: die ältere bis Ende des 13. oder Anfang des 14. Jahrhunderts dauernde, welche die Muttergottesbilder in dem hohen Ernste und der Feierlichkeit darstellt, wie wir sie soeben in der altchristlichen Periode und in den byzantinischen Madonnenbildern kennen gelernt haben; die zweite Periode, die einer mehr menschlichen Auffassung huldigt und dem 14. Jahrhundert angehört; die dritte Periode, der es hauptsächlich um die Darstellung der Jungfräulichkeit in der heiligen Jungfrau zu thun war und die ungefähr das 15. Jahrhundert einnimmt; die vierte Periode oder das 16. Jahrhundert, die Zeit Rafaels, welche das Madonnenideal fast vollständig naturalisirt und das religiöse Moment in diesen Darstellungen auf ein ganz geringes Maß herabsetzte.

Der ersten Periode mit ihrem feierlichen Ernste und ihrer erhabenen Würde in Mutter und Kind können wir jedenfalls noch eine ziemliche Anzahl mittelalterlicher Bilder beizählen, die nicht mehr dem Byzantinismus im strengen Sinne angehören, sondern, aus den ältern italienischen Schulen stammend, mit der Feierlichkeit und dem Ernste der Auffassung zugleich auch größere Bewegung, mehr Freiheit in der Form und schon eine gewisse Anmuth zeigen. Dahin rechnen wir unter andern etwa folgende Werke: Die Starrheit des Byzantinismus durchbricht zuerst der „Erneuerer der italienischen Malerei“, der Florentiner Giovanni Cimabue (geb. 1240); seine thronende Ma-

---

[1] Herausgegeben von Schilter (Straßburg 1698) S. 1103.

[2] Historisch-politische Blätter XXXIV, 941 f. Vgl. Jungmann, Aesthetik II (3. Aufl.), 83.

[3] Jungmann, Aesthetik II (3. Aufl.), 80.

donna[1] im rechten Querschiffe von S. Maria Novella zu Florenz ist von inniger Demuth, aber doch feierlicher Haltung; das noch vollständig gekleidete Kind erhebt segnend die Rechte; der reich verzierte Thron, auf dem



Fig. 55. **Das Straßburger Fahnenbild.**

die heilige Jungfrau sitzt, wird von sechs Engelgestalten, auf jeder Seite drei, gehalten, die schon eine hohe Schönheit zeigen. Die vornehme Anmuth dieses

[1] Vgl. Frantz, Geschichte der christlichen Malerei I, S. 548. Abbildung daselbst.

Bildes gegenüber dem steifen Byzantinismus machte, wie Vasari berichtet, einen solchen Eindruck, daß es nach seiner Fertigstellung vom ganzen Volke in feierlicher Procession aus der Werkstätte des Künstlers abgeholt und in die Kirche getragen worden sei. Eine andere thronende Madonna, von acht Engeln umgeben, von demselben Meister, in der Akademie zu Florenz (Fig. 56), ist zwar schöner componirt als die in Maria Novella, aber von mehr byzantinisch strenger Haltung. Das Christuskind segnet mit der Rechten, während es in der Linken eine Rolle hält; auch die Engel sind mehr einförmig in Haltung und Ausdruck. Weniger Feierlichkeit in Haltung und Gewandung zeigt schon das Christuskind in der sonst großartigen Altartafel in S. Domenico zu Siena, von Guido da Siena ca. 1270 gemalt; eine ähnliche Madonna ist auch in der Akademie daselbst, die ebenfalls diesem Meister zugeschrieben wird.

An die ältere Auffassung erinnert auch Giotto (geb. 1276) in seiner thronenden Madonna mit Heiligen und Engeln in der Akademie zu Florenz; die Darstellung ist eine ungemein feierliche, besonders in der heiligen Jungfrau, während die Technik so vollendet ist, daß wir selbst schon einen gewissen naturalistischen Zug in ihr finden. Ein ähnliches Bild von ihm hat auch die Sammlung der Brera zu Mailand. Weiter mag hierher gerechnet werden eine throvende Maria von Angelo Gaddi in der Akademie zu Florenz von feierlicher Auffassung; das Kind ist noch ganz gekleidet, doch schon etwas spielend dargestellt, indem es nach dem Buche greift; Engelscharen umgeben auch hier den Thron.

Alle bisher genannten Madonnenbilder übertrifft aber an Großartigkeit und Feierlichkeit die thronende Mutter Gottes des Simone Martini (1284 bis 1344); dieser sienesische Meister und Zeitgenosse Giottos malte im Jahre 1315 im Rathhaussaale des Palazzo Publico zu Siena das gewaltige, 40 Fuß breite und gegen 50 Fuß hohe Wandbild. Unter einem von Heiligen getragenen Baldachin sitzt die heilige Jungfrau; auf ihrem Schoße steht das vollständig gekleidete und segnende Christuskind, zu beiden Seiten zwei kniende Engel, welche Blumenkörbe bringen; rechts und links andere Heilige in feierlicher Anordnung, darunter besonders die vier Schutzheiligen der Stadt: St. Crescentius und Victor, St. Savinus und Ansanus. Die Madonna samt dem Kinde ist voll Majestät und Erhabenheit, dabei aber geht durch das Antlitz beider hinwiederum ein Zug der edelsten Innigkeit und Anmuth und der kindlichsten Frömmigkeit. Ganz wie in der ältern Auffassung ist hier das Kind die Hauptsache, und ihm gilt die Huldigung der Engel und Heiligen; die Mutter ist nur die Trägerin des himmlischen Schatzes, aber die erhabenste und feierlichste, die sich denken läßt.

Von andern Madonnenbildern dieser Zeit, die theilweise oder ganz noch die ältere Auffassung haben, theilweise aber auch noch byzantinischen

Charakter zeigen, seien erwähnt: eine thronende Maria von Pietro Lorenzo (1303—1342) neben den hll. Nikolaus und Antonius in der

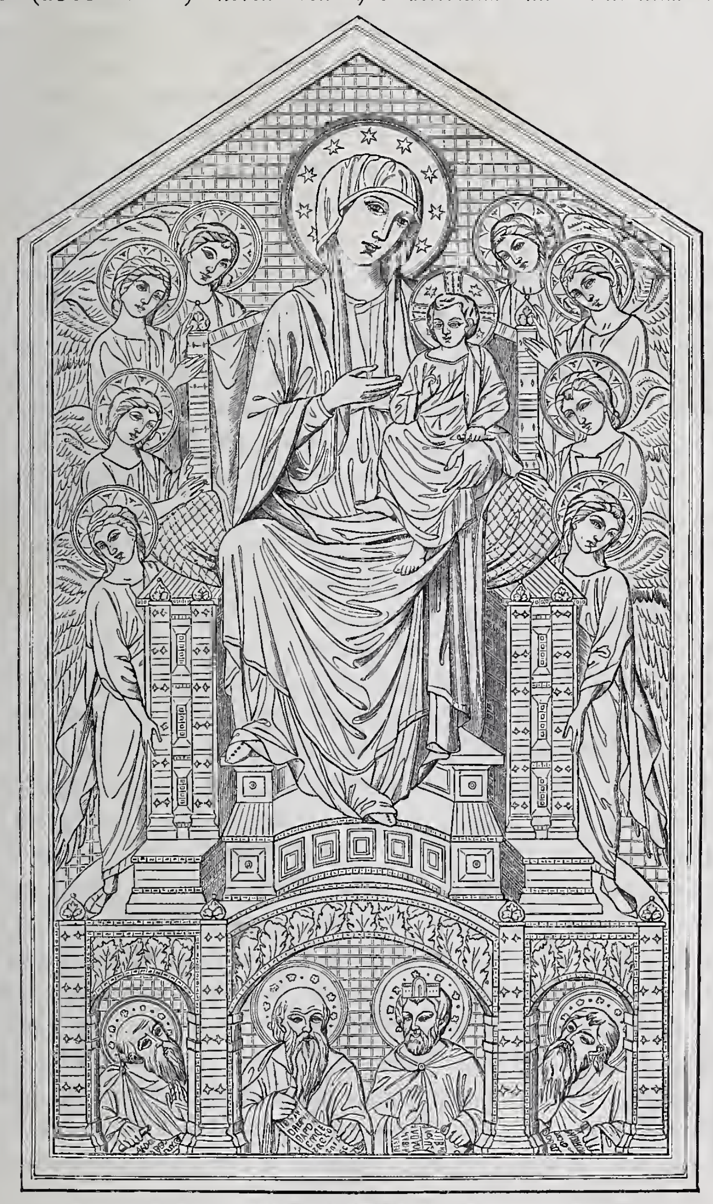


Fig. 56. Cimabue, **Thronende Madonna.** (Akademie zu Florenz.)

Kapelle von S. Ansano bei Siena; eine solche von demselben in den Uffizien zu Florenz; ferner eine solche zwischen Engeln und Heiligen von

Jacopo di Mino von Siena (bis 1396) in der Akademie zu Siena; dann eine Altartafel von Taddeo di Bartolo (geb. 1363) im Louvre zu Paris. Mehr byzantinisirenden Charakter zeigt eine Madonna zwischen den Heiligen Wenzel und Palmatius zu Wien von Thomas de Mutina; von Barnabas de Mutina eine solche im Städelschen Museum zu Frankfurt von 1367; daselbst ein kleines Madonnenbild aus der altvenetianischen Schule; endlich solche im Museum zu Berlin von 1369, in der Galerie zu Modena, in S. Domenico zu Turin von 1370, zwei zu Pisa u. s. w.

Eine der erhabensten Madonnen, die noch voll und ganz der alten Richtung angehört, zeigt das schon oben erwähnte Triptychon (Fig. 57) in der Sala di Lorenzo Monaco (Nr. 17) der Uffizien zu Florenz von Fra Angelico da Fiesole (1387—1455). Wie in der betreffenden Darstellung des Simone Martini steht auch hier das Christuskind vollständig gekleidet auf dem Schoße der heiligen Jungfrau, segnet mit der Rechten, und in der Linken hält es die Weltkugel. In ihrer Großartigkeit und Feierlichkeit wirkt diese thronende Madonna wie ein byzantinisches Andachtsbild von edelster Schönheit. Auch hier ist das Kind, das einen goldenen Nimbus mit einem rothen Kreuze darin trägt, die Hauptsache; die heilige Jungfrau stellt es mit etwas gesenktem Blick dem Beschauer nur gleichsam vor. Aus diesem ungemein erhabenen Köpfchen sieht man wahrhaftig die Gottheit leuchten, und doch ist in dem kindlich schönen Ausdrucke auch die „volle Menschlichkeit" zu ihrem Rechte gekommen. Von unnachahmlicher Schönheit und Zartheit sind auch die zwölf musicirenden Engel, die den Rahmen des Bildes zieren[1]. Auch in der Akademie zu Florenz befindet sich eine Madonna von Fiesole zwischen sechs Heiligen, wo das Kind gekleidet ist, mit der Rechten segnet und in der Linken eine Frucht hält, ebenfalls ein Bild von innigster Frömmigkeit und feierlich und hocherust in allen Gestalten. Eine andere thronende Maria mit dem Kinde vom gleichen Meister, in S. Marco zu Florenz, ist von acht Heiligen umgeben. Das segnende Kind ist hier ebenfalls außerordentlich feierlich, sein Blick ist wahrhaft göttlich, und doch liegt wieder eine wahrhaft kindliche Anmuth in dem Köpfchen. Ferner ist von Fiesole im Städelschen Museum zu Frankfurt eine Madonna mit zwölf musicirenden Engeln; die heilige Jungfrau sitzt auf einem Throne unter einem thurmartigen Baldachin und hält das Kind auf dem Schoße, ein lieblich schönes Bildchen auf Goldgrund und mit goldenen Nimben. Endlich sei noch seine thronende Maria

---

[1] Eine treffliche Nachahmung dieses Bildes aus neuerer Zeit findet sich im Kloster Emmaus zu Prag von der Beuroner Malerschule; wir werden noch später auf die herrlichen Leistungen dieser neuen Schule kommen.



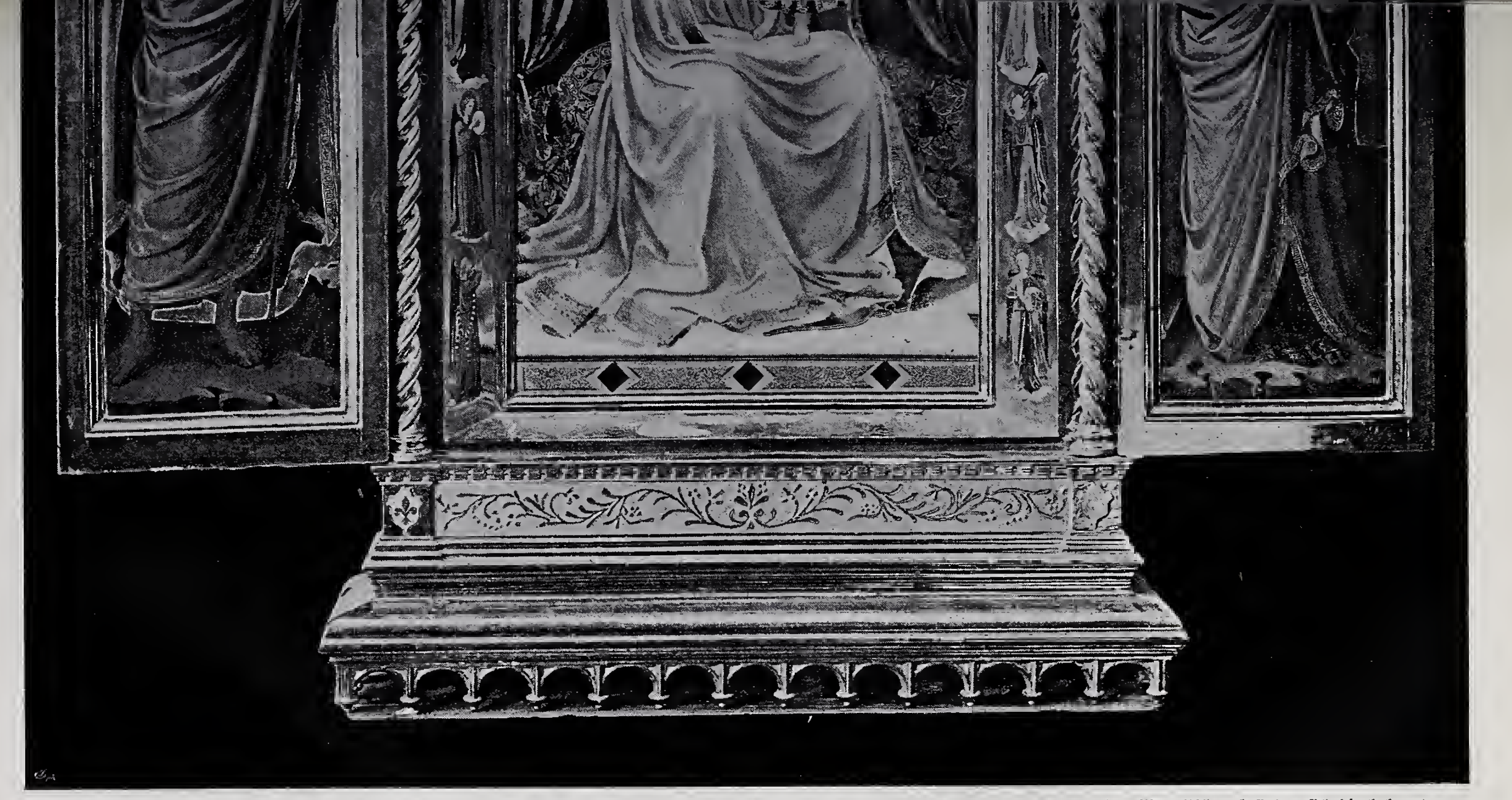


Fig. 57. Fiesole, **Triptychon. Madonna mit Kind, rechts St. Johannes Baptista, links St. Marcus.** In dem Rahmen des Mittelbildes befinden sich die bekannten zwölf musicirenden Engel. (Galerie der Uffizien in Florenz.)



mit dem Kinde im Berliner Museum (Nr. 60) angeführt, wo die heilige Jungfrau nach rechts gewendet vor einem gemusterten Vorhange aus Goldbrocat sitzt; auf ihrem Schoße steht zur Rechten das bekleidete Kind, auf die Weltkugel in seiner Linken weisend. Die ganze Haltung des Kindes zeigt uns den Erlöser in feierlich ernstem Ausdrucke wie die Madonna selbst.

Indes hat selbst der ernste und engelreine Fiesole Madonnenbilder gemalt, die schon der zweiten der oben bezeichneten Perioden angehören, jener Periode, in welcher „der Ernst des Ausdruckes in den Köpfen sich mildert, der Reichsapfel verschwindet, die gehobene Hand sinkt, das Kleid des Kindes immer kürzer wird, das Ansehen königlicher Tracht verliert und zuletzt einem bloßen Tuche oder Schleier Platz macht. Das Antlitz der Jungfrau belebt sich und erhält den Ausdruck, wenn auch nicht der Mütterlichkeit, doch der Hingebung und der Theilnahme an dem Gnadenschatze, den sie nicht mehr bloß trägt, sondern hält und umfaßt. Kurz, wir haben mit dem Beginn des 15. Jahrhunderts nicht mehr den König der Welt und des Himmels vor uns, sondern den Sohn des Menschen, geboren aus der Jungfrau Maria, aber — empfangen vom Heiligen Geiste."[1] So hat z. B. in dem Bildchen der Madonna della Stella, einst eine Reliquientafel aus S. Maria Novella, in S. Marco zu Florenz das Kind viel von seiner frühern Feierlichkeit verloren; wie ein gewöhnliches Kind schmiegt es sich an seine Mutter und schielt kindlich naiv mit einem Auge dem Beschauer zu; wohl hat es Fiesole noch vollständig gekleidet und es trägt auch den Kreuzesnimbus, aber die überirdische Hoheit ist mehr in die Haltung und den Gesichtsausdruck der Mutter als in den des Kindes verlegt. Acht Engel umgeben die heilige Jungfrau und oben erscheint Gott Vater in einem Kranze von Cherubs. Das Bildchen auf Goldgrund und mit einem goldenen Strahlenkranze um die zwei Hauptfiguren ist sonst von reizender Schönheit. In zwei andern derartigen Darstellungen Fiesole's in der Akademie zu Florenz, die heilige Jungfrau zwischen vier resp. sechs Heiligen und Engeln, finden wir das Kind schon ganz nackt oder nur mit einem leichten Schleier bedeckt. Die Madonna am Hauptportale des Straßburger Münsters trägt zwar das Kind vollständig gekleidet; es hat auch einen feierlichen, würdigen Ausdruck, doch hat es die segnende Hand schon sinken lassen.

Immer noch bestreben sich zwar die Künstler auch in dieser Periode, „in dem Ernste des Antlitzes, der nur gemildert wird durch einen Zug der Huld und Freundlichkeit, in den tiefen dunklen Augen, in Haltung und Gebärde nicht bloß das keimende Bewußtsein des Kindes über die Hoheit seines Wesens und Berufes, sondern auch in der ganzen Gruppe das Gepräge

---

[1] Ulrici a. a. O. S. 9.

einer göttlichen Gnadenwirkung zur Anschauung zu bringen. Nur daß es nicht allen gelingt, den Ausdruck göttlicher Erhabenheit und einfacher Kindlichkeit zu voller Harmonie zu verschmelzen." [1] „Es ist in der That begreiflich," fügt Jungmann [2] diesen Worten bei, „wenn das letztere ‚nicht allen Malern gelang'. Denn der Gestalt eines Kindes, ausschließlich durch die Haltung und die Gesichtszüge, einen Ausdruck zu geben, in welchem sich gleichzeitig die Majestät der Gottheit offenbart und die Unmündigkeit eines noch nicht zum vollen Bewußtsein gelangten Menschenwesens, das ist offenbar eine schwere, wenn nicht vielmehr eine unlösbare Aufgabe. Nichts weiter als eine ganz natürliche Folge hiervon war es, wenn auf manchen Bildern dieser Art ‚die göttliche Natur zu stark ausgeprägt und damit der Charakter der Kindlichkeit gestört' erscheint, indes umgekehrt ‚die Mehrzahl der Künstler die menschliche Seite vormalte und damit den Unterschied des Christuskindes von einem gewöhnlichen Menschenkinde nicht zu seinem vollen Rechte kommen läßt'. Verräth sich in der ersten dieser zwei Klassen bloß ein an sich richtiges, aber infolge der Vernachlässigung unentbehrlicher Mittel mißlungenes Streben, so leiden dagegen die Werke der zweiten offenbar an einem Fehler, der ihren Werth, insofern sie als Erzeugnisse einer religiösen Kunst beurtheilt werden müssen, wesentlich beeinträchtigt. Denn in dem Bilde des Gottmenschen als Kind muß um jeden Preis der Unterschied desselben von einem gewöhnlichen Menschenkinde zu seinem vollen Rechte kommen." [3] Daß es nicht möglich ist, in ein vollständig nacktes Kind denjenigen Ausdruck und diejenige Würde zu legen, die der Abbildung des göttlichen Kindes gebührt, lehrt uns auch die Kunstgeschichte. Nehmen wir nur das herrliche Bild des Bernardino Luini (Fig. 58), des bedeutendsten unter den Nachfolgern Leonardo da Vincis, in der Brera zu Mailand [4], die thronende Jungfrau zwischen den Heiligen Antonius und Katharina vom Jahre 1521. Das auf ihrem Schoße stehende Kind, das feierlich und ernst den Betrachter anschaut, wird von Maria, über die ungemeine Zartheit und Lieblichkeit ausgegossen ist, gehalten. Der Maler war offenbar bemüht und er hat alle seine Kunstfertigkeit und seinen höchsten Ernst aufgewendet, der Gestalt des Kindes jenen Ausdruck zu geben, „in welchem sich gleichzeitig die Majestät der Gottheit offenbart und die Unmündigkeit eines noch nicht zum vollen Bewußtsein gelangten Menschenwesens" zum Vorscheine kommen soll. Aber ist ihm das vollständig gelungen? Wir brauchen mit diesem Bilde bloß die Madonna des Fiesole in dem

---

[1] Ulrici a. a. O. S. 9. [2] Aesthetik II (3. Aufl.), 85. [3] Ebd.

[4] Seine berühmte „Madonna im Rosenhag" daselbst ist zwar wohl überaus fein gemalt, dem Inhalte nach aber nicht viel mehr als ein schönes religiöses Genrebildchen.



Fig. 58. Luini, **Thronende Madonna.** (Brera in Mailand.)

Triptychon der Uffizien zu Florenz, das der engelgleiche Maler 1433 für den Gildesaal der Leinenhändler verfertigt hat, zusammenzuhalten, und wir müssen den Worten Jungmanns Recht geben, daß sich in ein völlig nacktes

Christuskind eben niemals diejenige Hoheit und Würde legen läßt, die dieser Gegenstand erfordert. Dieses Kind Fiesoles in seiner feierlichen, aufrechten Stellung auf dem Schoße seiner heiligen Mutter, in seinem kleidsamen, verzierten Röckchen, mit seinem Kreuzesnimbus und mit der Weltkugel in der Linken, die Rechte segnend erhoben, ist ein wahrhaft göttliches Kind, einerseits voll kindlichen Liebreizes, andererseits voll Hoheit und Würde. Oder nehmen wir z. B. noch die thronenden Madonnen von Giovanni Alamanno und Antonio da Murano in der Akademie zu Venedig vom Jahre 1446, und wir machen dieselbe Erfahrung. Alle Hoheit und Feierlichkeit ist in die Madonna gelegt, das Kind dagegen in seiner vollständigen Nacktheit läßt die Göttlichkeit nicht recht zum Ausdrucke kommen. Wie herrlich ferner und mit Recht wie hoch gepriesen sind nicht die Madonnenbilder eines Johannes Bellini (geb. 1426), besonders in den großen Altarwerken, wo er so oft die heilige Jungfrau als Himmelsfürstin auf hohem Throne, von Heiligen umgeben, verherrlicht! In ihnen erkennt man mit Recht einen letzten Rest jener kirchlichen Weihe und Feierlichkeit, wie wir sie in der ersten Periode kennen gelernt haben. Man betrachte die thronende Madonna von sechs Heiligen umgeben (Franciscus, Job und Johannes Bapt., Sebastianus, Dominicus und Ludwig) in der Akademie zu Venedig vom Jahre 1478, oder die Madonna umgeben von den vier Heiligen Petrus, Hieronymus, Katharina und Lucia aus dem Jahre 1503 in S. Zaccaria daselbst; oder das hochfeierliche Altarbild in Murano bei Venedig: die Madonna mit St. Augustinus, Marcus und dem Dogen Agostino Barberigo von 1488, ein Bild von rafaelischer Technik und von höchstem Adel; oder auch seine kleinern Bilder, wie die Madonna umgeben von St. Paulus und Georg in der Akademie zu Venedig, von unübertrefflicher Schönheit in der Technik; oder die heiligste Jungfrau mit dem Christuskinde zwischen St. Johannes und Elisabetha im Städelschen Museum zu Frankfurt, ein Bild ebenfalls von ausgezeichneter Würde und von vollendeter, fast rafaelischer Technik, und wir machen bei allen die gleiche Erfahrung. Nehmen wir noch eines der Hauptwerke des Luigi Vivarini, der 1464—1503 thätig war, z. B. seine großartig aufgefaßte thronende Maria mit dem Kinde, umgeben von Heiligen, im Museum zu Berlin (Nr. 38). In einer großen Bogenstellung von reicher Renaissance-Architektur thront auf prächtigem Marmorsessel Maria, das segnende Kind nach links auf dem Schoße haltend. Der Thron ist umgeben von den Heiligen Katharina, Magdalena, Georg, Petrus, Sebastian und Hieronymus. Wir sehen, der Meister will in diesem Hauptwerke aus seiner spätern Zeit das Kind als unsern Herrn und Gott geben, er will die Göttlichkeit im Kinde besonders premiren, aber es will ihm nicht gelingen, die schwache Menschlichkeit in dem nackten Christuskinde drängt sich zu sehr in den Vordergrund.

Wir treffen in allen diesen Darstellungen das Christuskind vollständig nackt, aber in sein Angesicht wollte der Maler die volle Göttlichkeit, Hoheit und Würde legen. Bei all der Bewunderung, die wir der Technik, der Anmuth und Lieblichkeit dieser Bilder entgegenbringen, finden sich eben doch diejenigen Eigenschaften und Erfordernisse in ihnen nicht ausgedrückt, die nun einmal notwendig sind, um in dem Kinde auch seine Göttlichkeit, ja diese zuerst, zum Ausdrucke gelangen zu lassen. Diese Eigenschaften sind mehr oder weniger nur angedeutet, und wir fühlen wohl heraus, daß hier noch andere technische Mittel nothwendig sind, um jene auszudrücken. „Denn als das Vorzüglichere," sagt Jungmann[1], „als die Hauptsache in dem Erlöser der Welt erscheint der Lehre der Offenbarung zufolge seine göttliche Person. So wenig er uns hätte erlösen können, ohne wahrhaft Mensch zu sein, ebensosehr gründet sich unser Glaube, unsere Liebe und unsere Hoffnung, mit einem Worte unsere Andacht ihm gegenüber an erster Stelle auf seine Gottheit: diese ist es darum, welche jede religiöse Kunst, will sie anders die Andacht fördern, will sie das Uebernatürliche, das es gibt, nicht vermenschlichen und naturalisiren, klar und unverkennbar in ihren Schöpfungen hervortreten zu lassen an erster Stelle bestrebt sein muß. Das that die Malerei bis gegen das 14. Jahrhundert; ihrem Verfahren geben wir folglich mit Recht vor der spätern Richtung entschieden den Vorzug."

Eine der herrlichsten Madonnendarstellungen der Neuzeit ist die von Deger in der St. Apollinariskirche zu Remagen am linken Chorpfeiler: Maria in blauem Ober- und röthlichem Untergewande hält vor sich das nackte Jesuskind, das sich zart an seine heilige Mutter schmiegt. Diese mit goldenem Nimbus und auf Goldgrund ist von ungewöhnlich edlem und zartem Ausdrucke, eine wahrhaft himmlische Erscheinung. Wie müßte aber das Bild an Hoheit im ganzen erst gewonnen haben, wenn der Meister auch das Kind in der Feierlichkeit und Würde dargestellt hätte, wie einst Fiesole in dem Triptychon der Uffizien, wenn er ebenfalls wie dieser das Kind vollständig gekleidet, dem Beschauer sein Angesicht zugewendet und das (allerdings zu groß gezeichnete!) Haupt mit einem goldenen Kreuzesnimbus versehen gemalt hätte!

Die dritte Richtung in der Madonnendarstellung hat das Princip, bloß Madonnenbilder zu fertigen, auf welchen dem Kinde eine untergeordnete Rolle zugetheilt ist. Diese Richtung gehört dem 15. Jahrhundert an und reicht noch in das 16. hinein. Was das Kind betrifft, so behielt diese Richtung jenes Verfahren bei, das wir bei der zweiten gefunden. Bei der Darstellung Mariä dagegen „überwiegt (nach Ulrici), fast das ganze

[1] Aesthetik II (3. Aufl.), 87.

15. Jahrhundert hindurch das Bestreben, in derselben den höchsten, vollendetsten Ausdruck reiner, keuscher Jungfräulichkeit zu erreichen. Nicht mütterliche Zärtlichkeit ist es, nicht Liebe und Hingebung, nicht Glaube und Frömmigkeit, was den Kopf der Madonna vorzugsweise chararakterisirt: sondern alles dies ist nur insoweit angedeutet, als es zum Wesen reiner Jungfräulichkeit mitgehört und in einer jungfräulichen Seele sich nothwendig vorfindet. Das Madonnenideal fällt in eins zusammen mit dem Ideal einer reinen Jungfrau. Diese Auffassung waltet in Masaccio, Mantegna, Fra Angelico da Fiesole, Pietro Perugino und andern; sie modificirt sich nur je nach der Stimmung, der Sinnesart und Begabung der Künstler. Sie herrscht aber auch bei den deutschen Künstlern, in der Schule der Eycks und ihrem größten Meister, Hans Memling, wie in den von ihr beeinflußten Schulen von Kolmar, Ulm, Augsburg. Nur wird von den deutschen Malern die Madonna größtentheils in reiferem Alter, in vollern, entwickeltern Körperformen dargestellt, wodurch der Typus der Jungfräulichkeit allerdings einigermaßen beeinträchtigt erscheinen kann." Als die vollendetste Leistung dieser Richtung wird das Kölner Dombild hingestellt und auf die wunderbare Verschmelzung des Kindlichen und Jungfräulichen im Kopfe der Mutter des Herrn hingewiesen: die zarteste, holdeste Jungfräulichkeit erscheint so durchdrungen vom Geiste rein kindlicher Einfachheit, selbstloser Demuth und glaubensseliger freundlicher Heiterkeit, daß die Madonna sich nur wie das jungfräuliche Abbild des Kindes auf ihrem Schoße darstellt (s. Fig. 97).

Die Zahl der Madonnenbilder aus den italienischen und deutschen Schulen, die sonst noch dieser dritten Richtung angehören, ist eigentlich Legion. Nur wenige von den bedeutendern seien hier aufgeführt. Aus der altkölnischen Schule nennen wir die „Madonna mit der Bohnenblüthe" von Meister Wilhelm (um 1380) und die „Madonna in der Rosenlaube" von Meister Stephan (1420—1460), beide im Wallraf-Museum zu Köln. Heilige Anmuth, gotterfüllte Innigkeit, selige Heiterkeit und heiliger Friede liegt in diesen Bildchen, besonders in das Madonnenantlitz ist eine mit Reinheit und Kindlichkeit verbundene Schönheit gelegt, die zur Bewunderung hinreißt. Vom Kinde ist jedoch der frühere Ernst und die feierliche Haltung verschwunden, wie andere Menschenkinder ist es spielend oder seine Mutter liebkosend dargestellt. Aehnlich ist die Auffassung bei der „Madonna im Rosenhag", wo das völlig nackte Kind mit dem Apfel in der Linken einen auffallenden Contrast zu der demuthsvollen, reinen Jungfrau bildet. Aus der oberrheinischen Schule führen wir die „Madonna im Rosenhag" von Schongauer (gestorben 1488) in der Sacristei der St. Martinskirche zu Kolmar an. Maria in rothem Gewande mit dem Kinde auf den Armen, das ihren Hals umschlingt, schaut ernst nachsinnend nach rechts, das nackte Kind nach links;



Fig. 59. Perugino, **Thronende Madonna.** (Kunsthistor. Hofmuseum in Wien.)

sie sitzt vor einem Rosenhage, der mit Vögeln belebt ist. Ueber ihrem Haupte schweben zwei Engel in blauen Gewändern, die eine große Krone halten; der eigentliche Hintergrund ist noch Gold.

Aus den italienischen Schulen gehören hierher die Madonnenbilder Peruginos (1446—1524); sie sind unter den florentinischen Arbeiten am meisten denen von Fiesole verwandt: eine weiche Anmuth und seelenvolle Schönheit liegt in diesen Madonnenköpfen voll Innigkeit. Dazu bediente sich Perugino einer Farbentechnik, deren weicher Schmelz diese gefühlsselige Innigkeit und den ganzen Reiz seiner Bilder noch erhöhte. Eines seiner frühesten Werke dieser Art ist die thronende Madonna mit der hl. Rosa und hl. Katharina im Louvre zu Paris; eine gleiche Madonna mit Heiligen ist im Kunsthistorischen Hofmuseum zu Wien (Fig. 59), von 1493, eine mit St. Sebastian und Johannes Baptista, aus seiner Blüthezeit für S. Domenico in Fiesole gemalt, in den Uffizien zu Florenz. Zu den großartigsten Werken des Meisters aber gehört die „Madonna in Gloria" in der Akademie zu Bologna, die voll der innigsten Empfindung ist; sehr bekannt und oft abgebildet ist ferner die Madonna, welche das auf einem Sack sitzende Christuskind anbetet, in der Nationalgalerie zu London, wovon eine gleiche Wiederholung im Palast Pitti zu Florenz ist; eine thronende Maria mit vier Heiligen, für die Kapelle des Stadthauses zu Perugia gemalt, befindet sich in der Galerie des Vatican; im Städelschen Museum zu Frankfurt endlich ist von ihm eine Madonna mit dem Kinde und dem kleinen hl. Johannes. Wie Perugino suchte auch sein Schüler Bernardino Pinturicchio, 1454 in Perugia geboren, das Jungfräuliche in seinen Madonnen hervorzuheben, desgleichen der ebenfalls zur umbrischen Schule gehörige Giovanni di Pietro, von seiner spanischen Abstammung *lo Spagna* genannt; seine thronende Madonna mit den Heiligen Hieronymus, Franciscus, Briccius und Katharina im Stadthause zu Spoleto ist von großer Schönheit und inniger Empfindung; das zwar ganz nackte Christuskind erinnert noch an die ältere Auffassung, indem es seine Rechte segnend erhebt und in der Linken die Weltkugel hält. Zu dieser Schule gehört auch der ausgezeichnete Bologneser Meister Francesco Raibolini, gewöhnlich Francia genannt, geboren 1450 zu Bologna, gestorben 1518; seine Madonnen sind zwar Producte einer religiösen, frommen Kunst, die ganze tiefe, seelenvolle Empfindung des Meisters schaut aus ihnen, das Kind aber hat seine frühere ernste Haltung meist vollständig verloren. Seine besten Werke sind in Bologna zu sehen. Da ist vor allem das Altarblatt der Kapelle Bentivogli in der Kirche S. Giacomo Maggiore, die Madonna mit Engeln und die Heiligen Florian, Augustinus, Johannes und Sebastianus, vom Jahre 1599, eine Composition voll tiefer religiöser Empfindung und von harmonischen Verhältnissen; eine andere Madonna mit Heiligen ist in der Gemäldesammlung daselbst aus dem gleichen Jahre und ebenfalls eines seiner besten Andachtsbilder; ferner eine Maria mit Heiligen in S. Martino. In der Pinakothek befindet sich

die einst für S. Maria della Misericordia 1490 gemalte thronende heilige Jungfrau mit sechs Heiligen, einem lautenspielenden Engel und dem Stifter Bart. Felicini. Die Darstellung ist völlig umbrisch, mit der Zartheit Peruginos und mit den frischen Farben der Ferraresen. Im Museum zu Berlin ist eine heilige Jungfrau mit dem Kinde und Heiligen vom Jahre 1505: Maria thront in der Engelsglorie und hält das stehende und segnende Kind auf dem Schoße; unten stehen die Heiligen Geminian, Schutzheiliger von Modena, Bernhard, Dorothea, Katharina, Hieronymus und Ludwig von Toulouse. Aehnlich diesem Bilde ist eines von ihm in der Galerie zu Dresden (Nr. 504), Maria mit dem Kinde, das einen Vogel in seinen Händchen hält, daneben der hl. Johannes; es ist mit unbeschreiblicher Zartheit gemalt. Endlich sei noch die heilige Jungfrau mit dem Kinde und den Heiligen Franciscus und Katharina im Kunsthistorischen Hofmuseum zu Wien erwähnt. Maria sitzt auf hohem Throne und hält das stehende, aber ganz nackte Christuskind auf ihrem Schoße, welches die Rechte zum Segen erhebt und den linken Arm um den Nacken der heiligen Mutter legt.

Aus der paduanischen Schule sind die Madonnenbilder von Andrea Mantegna (geboren 1431) hervorzuheben; aus seiner frühern Zeit eine Madonna im Museum zu Berlin (Nr. 27), dann eine kleine Tafel in den Uffizien zu Florenz (Nr. 1025), besonders aber die schöne und jungfräulich anmuthige Madonna mit den Heiligen Magdalena und Johannes Baptista in der Nationalgalerie zu London. Von seinem Schüler Bartolommeo Montagna aus Brescia ist das bedeutendste Werk das große Altarbild von 1499 in der Brera zu Mailand (Nr. 163); die Madonna mit dem völlig nackten Kinde thront feierlich unter einem cassettirten Tonnengewölbe, zur Rechten stehen die Heiligen Sigismund und Ursula, zur Linken Andreas und Monica. Ein ähnliches Bild von ihm ist im Museum zu Berlin (Nr. 44); neben der feierlich thronenden heiligen Jungfrau stehen der hl. Homobonus, Almosen austheilend, und St. Franciscus, hinter ihm der kniende Stifter in Franziskanertracht, Bernardino da Feltre (der erste Gründer von Pfandhäusern in Italien); von 1503 eine ähnliche Darstellung desselben auch in der Certosa bei Pavia.

Jungmann[1] meint — und man wird ihm hierin wohl nicht widersprechen können —, daß der Gedanke der Maler des 15. Jahrhunderts, in der Mutter des Herrn vorwiegend die reine Jungfräulichkeit zum Ausdruck zu bringen, statt mit den frühern Jahrhunderten bis gegen das 14. hin ihre Würde als Mutter Gottes zu betonen, gerade nicht der beste war. „Denn", führt er aus, „unter den Vorzügen Mariä ist doch ohne

[1] Aesthetik II (3. Aufl. 1886), 89.

Zweifel diese ihre Würde weitaus der höchste, und er ist zugleich die Wurzel und der Grund aller andern Vorzüge, welche die Gebenedeite unter den Frauen auszeichnen. Damit wollen wir es freilich nicht im mindesten mißbilligen, wenn man Bilder Mariä malt, verehrt und liebt, welche darauf ausgehen, sie eben als reinste Jungfrau darzustellen. Aber wäre es nicht besser, dieses Ideal in solchen Werken zu verfolgen, auf denen die Jungfrau ohne das Kind erscheint? Denn wo sie den auf ihrem Schoße hält, welcher „gekommen ist, nicht Frieden zu bringen, sondern das Schwert", da dürfte es doch richtiger sein, sie nicht als schüchterne Jungfrau aufzuführen, sondern, wie es die ältere Zeit that, als die hehre Fürstin, die uns den König des Himmels geboren, als die starke Frau, welche Gott erwählt hatte, daß sie der Schlange den Kopf zertrete."

Als der Vertreter der vierten Richtung der Madonnenmalerei wird Rafael (1483—1520) hingestellt, durch welchen, wie Springer[1] sagt, „das Madonnenideal Fleisch geworden. Er löste die Madonna von dem kirchlichen Boden ab und hob sie aus dem besondern Glaubenskreise zu allgemeiner menschlicher Bedeutung empor". Dieses „Emporheben" besorgte aber schon früher Fra Filippo, von ca. 1430 an thätig; Lübke[2] sagt von seinen Madonnenbildern: „Lieblicher und zarter, jungfräulicher und holdseliger hat kaum ein anderer Maler das Mutterglück geschildert. Er ist darin der Vorläufer Rafaels. Seine Madonnen athmen nicht jene himmlische Reinheit und Seligkeit wie die Fra Angelicos, aber sie sind erfüllt von dem rein menschlichen Glücke des Muttergefühles." Von Rafael selbst aber sagt Lübke[3], daß er „das ursprünglich bloß kirchliche Thema zur höchsten rein menschlichen Vollendung und Freiheit erhob. Obwohl Rafael nie verheiratet war, hat doch kein Meister je mit solcher Hingebung das Glück des Familienlebens verherrlicht wie er. Etwa ein halbes Hundert von Madonnen läßt sich von ihm nachweisen, . . . aber stets weiß er das einfachste und menschlich reinste Thema der Mutterliebe neu zu variiren, so daß diese Werke allein schon deutlich seinen Entwicklungsgang spiegeln. Von kindlicher Befangenheit schreiten seine Madonnen zu anmuthig entwickelter Jungfräulichkeit fort und gehen in seinen reifsten Werken zum Ausdrucke großartig freier, echt mütterlicher Würde über, die durch einen geheimnißvollen Zauber von Unschuld und Reinheit geweiht ist. So sind diese Bilder die menschlich liebenswürdigsten Schilderungen eines einfach innigen Familienlebens." Eine gewisse Richtung der modernen Kunstkritik geht sogar noch weiter und forscht zugleich

[1] Raffael und Michelangelo (Leipzig 1878) S. 58.

[2] Geschichte der italienischen Malerei I (Stuttgart 1879), 303.

[3] Grundriß der Kunstgeschichte II (10. Aufl., 1887), 242. Vgl. Jungmann, Aesthetik II (3. Aufl.), 91.

nach dem „Urbild" dieser Art Madonnen. „So mannigfaltig und so großartig die Schöpfungen Rafaels vor uns stehen," sagt z. B. Thausing[1], „so ist es doch vor allem eine Gruppe derselben, an welche man bei Nennung seines Namens zunächst denkt, durch welche er die Liebe und Begeisterung der Mit- und Nachwelt am innigsten an sich gefesselt hat und fesseln wird, solange Menschenherzen schlagen — das sind seine zahlreichen Madonnenbilder. In der Schilderung edelster Weiblichkeit, der Jungfräulichkeit, des ersten Mutterglückes, der Kinderfreuden ist er einzig und unerschöpflich. Ist es da nicht verzeihlich, wenn wir etwas davon wissen möchten, wo er diese intimen Beziehungen belauscht, wie er diese Seligkeiten so durch und durch kennen gelernt hat? Und noch mehr! Man möchte wissen, wer denn die Frauen oder Mädchen waren, die durch den Verkehr mit Rafael und vollends durch seine Liebe, seine begeisterte Hingebung beglückt waren. Ein wenig Klarheit über diese Verhältnisse wäre auch vom streng wissenschaftlichen Standpunkte für das Verständniß der herrlichen Werke Rafaels von großem Vortheile. Denn im Gegensatz zu der spröden Gemüthsart der großen Florentiner war Rafael weiblich gesinnt, ja er war es bis zur Schwäche, und diese Schwäche ist gerade ein Theil seiner Stärke, seines gepriesenen Schönheitssinnes. Die Hingabe an das andere Geschlecht ist viel zu charakteristisch für Rafael, als daß sie in seiner Biographie ignorirt oder gar mit nazarenischer Pruderie verhüllt und bemäntelt werden dürfte." Jungmann, der die angeführten Citate von Springer und Lübke in seinem Sinne verwerthet, daß nämlich die rafaelischen Madonnen keine religiösen Bilder seien, sagt: „Wie Verdi, Schumann, Brahms ihre ‚Requiem', Rossini sein ‚Stabat mater', gerade so hat Rafael seine ‚Madonnen' für die ‚ästhetische' Andacht gearbeitet, nicht für die religiöse."[2]

Da scheinen uns denn doch beide Ansichten, die von ganz entgegengesetztem Standpunkte ausgehen, aber je in ihrem Sinne darin übereinstimmen, daß Rafaels Madonnen sich vom kirchlichen Boden vollständig losgelöst haben und überhaupt keine religiösen Bilder mehr im eigentlichen Sinne seien, zu weit zu gehen. Es wäre hier doch vor allem auf die Verschiedenheit dieser zahlreichen Madonnendarstellungen hinzuweisen: wie sollte man auch die mancherlei Motive, die sie aufweisen, den unterschiedlichen Geist und die jeweilige Tendenz, die in ihnen ausgesprochen ist, in eins zusammenfassen und in einem Urtheilsspruche, wie hier geschieht, richtig auffassen können! Da haben wir die ersten Jugendwerke Rafaels, z. B. die Madonna aus der Sammlung Solly (im Museum zu Berlin), die Madonna mit

---

[1] Wiener Kunstbriefe (Leipzig 1884) S. 293 f.

[2] Aesthetik II (3. Aufl.), 92.

St. Hieronymus und Franciscus (Berlin), die Madonna Constabile (Petersburg) u. s. w., in welchen noch ganz die Formen der umbrischen Schule sich zeigen und auch der innig religiöse Ton dieser Schule noch völlig beibehalten ist. Oder wer wollte in der Madonna del Granduca (im Palast Pitti zu Florenz), ca. 1504 gemalt, bloß eine gewöhnliche Mutter oder alltägliche Mutterfreude erblicken! Freilich gibt es hinwiederum eine ganze Reihe von Madonnendarstellungen des Urbinaten, die diesen Charakter wirklich zeigen, in denen die Bedeutung des Kindes vollständig zurücktritt und wir nur eine Verherrlichung der Mutterliebe erblicken, wie z. B. in der Madonna Colonna (Berlin), der Madonna mit der Nelke (Florenz und Berlin), Madonna Bridgewater (London) u. a. Werke, die allerdings kaum einen religiösen Ton anschlagen und darum auch keine religiösen Bilder im eigentlichen Sinne des Wortes genannt werden können. Auch jene Familienbilder, in welchen der hl. Johannesknabe erscheint, wie die Madonna del Duca di Terranuova (Berlin), Madonna del Cardellino (mit dem Stieglitz, vom Jahre 1505, in den Uffizien zu Florenz), Madonna im Grünen (Wien), die schöne Gärtnerin (la belle jardinière, Paris) u. a., sind keine kirchlichen Andachtsbilder; doch wird man auch nicht behaupten können, daß sie nur von einem profanen Geiste eingegeben sind: in dem Verhalten der heiligen Jungfrau zu den Kindern und dieser untereinander selbst wird man immerhin symbolische Beziehungen finden können. Selbst die allbekannte, mit unendlicher technischer Vollendung componirte und gemalte Madonna della Sedia (Fig. 60; Palast Pitti in Florenz), welche ihrer Tendenz nach wohl die ausgesprochenste Glorificirung der Mutterliebe ist, entbehrt nicht ganz des religiösen Anklanges. Dann aber haben wir noch die zahlreichen Kirchenbilder mit Madonnendarstellungen zu beachten. Die Madonna der Familie Ansidei, jetzt in der englischen



Fig. 60. Rafael, **Madonna della Sedia.** (Palazzo Pitti in Florenz.)







Fig. 61. Rafael, **Die Sixtinische Madonna.** (Dresdener Galerie.)



Nationalgalerie zu London, ist doch gewiß ein Andachtsbild vom Geiste der guten alten Zeit; ebenso daselbst die Altartafel, welche Rafael 1505 für die Klosterkirche S. Antonio in Perugia malte, die Madonna del Baldachino (Florenz), Madonna del Pesce (Madrid), die Madonna di Foligno (im Vatican) und noch andere sind unzweifelhaft Andachtsbilder im wahren und eigentlichen Sinne und leiten zu frommen Erhebungen an. Vollends noch aber die weltberühmte Madonna Sixtina in Dresden (Fig. 61). Wer wollte diesem erhabensten Werke Rafaels den Charakter eines religiösen Bildes im eigentlichsten Sinne des Wortes absprechen! Mag man immerhin seinem „Urbilde" nachforschen. Maria schwebt, als Himmelskönigin verklärt, mit dem göttlichen Kinde auf den Armen in den Räumen des Himmels. Links kniet der heilige Papst Sixtus und deutet gleichsam auf die Gemeinde hinab, die er dem Schutze der heiligen Jungfrau empfiehlt; ihm gegenüber kniet die hl. Barbara, die Patronin von Piacenza, für dessen Benediktinerkloster St. Sixtus das Werk als Hochaltarbild gemalt wurde.

Es gilt also bei diesen rafaelischen Madonnendarstellungen „zu unterscheiden zwischen religiösen Bildern im engern und strengern und solchen im weitern Sinn. Zu der ersten Klasse gehören die Kirchen- und Altarbilder, jene Andachtsbilder, welche an öffentlichem heiligem Orte der Devotion des Volkes zu dienen haben. Von ihnen sind zu unterscheiden solche Bilder, welche ebenfalls religiöse Gegenstände zum Vorwurfe, religiöse Zwecke zum Ziele haben, aber nicht für die Kirche und öffentliche Andacht, sondern fürs Haus, für die Familie, für die Privaterbauung geschaffen sind. Es sind dies sozusagen religiöse Genrebilder im reinsten und heiligsten Sinne des Wortes, Genrebilder, die vom gewöhnlichen Leben ihren Ausgang nehmen, an seine Scenen und Vorkommnisse den goldenen Faden christlichen Glaubens und Fühlens anknüpfen und zu frommen Gedanken und Betrachtungen anleiten. Wir werden diese Bilder nicht in die Kirche hängen, keinen Altar besteigen lassen, aber noch viel weniger wird es uns einfallen, sie aus dem christlichen Familienleben verbannen oder aus der christlichen Kunstwelt ausweisen zu wollen. Im Haus und in der Familie ist ihr Platz, und für diesen Platz und diese Bestimmung sind sie auch als religiöse Bilder im ganz richtigen Geist gemalt" [1].

Was die Zeit nach Rafael anlangt, so verfiel allerdings die Madonnenmalerei fast allgemein dem Naturalismus. Von Altarbildern Correggios (1494—1534) z. B. berichtet selbst Lübke, daß in ihnen „der Ausdruck der Maria ans geflissentlich Buhlerische streife, und die Heiligen nach ihr blicken mit einer Inbrunst, die kaum mehr in ein religiöses Bild gehört".

[1] Keppler in den Hist.-pol. Blättern 1885, S. 100.

„Was Hoheit, Ernst und Adel der Formen, was gemessener architektonischer Rhythmus, was fein abgewogene Linienführung ist, weiß Correggio kaum. Er will nur Gestalten in lebhaftem Ausdruck des Affects, voll innerer Erregung und in rastloser äußerer Bewegung darstellen, und um dies zu können, löst er alle strenge Tradition, überspringt sowohl die Gesetze religiöser Auffassung wie künstlerischen Herkommens. Seine Madonnen und Magdalenen zeigen dieselbe, mehr genrehafte Gesichtsbildung, denselben feuchten, verschwimmenden, zärtlich schmachtenden Blick, die kleine Nase und den überzierlichen, ewig lächelnden Mund, wie seine Danae, Leda oder Io. Er schildert gern die Wonne leidenschaftlicher Hingebung, aber der Ausdruck ist derselbe, ob er himmlische oder irdische Liebe malt."[1] „Rio sagt (nach Jungmann) nicht zu viel, wenn er für die venetianische Schule durch die Bilder Tizians den Sieg des Naturalismus über das übernatürliche Moment in der religiösen Malerei entschieden findet. ‚Tizians, Palma Vecchios, Tintorettos Madonnen sind fast alle nur venetianische Edelfrauen, hohe, edle Gestalten von körperlicher Fülle und Schönheit, umgeben von der ganzen Pracht des venetianischen Lebens, vornehm, hochherzig, voll edlen Stolzes: kurz, fast in allem gleich jenen schönen, weiblichen Porträts, die sich in großer Anzahl aus der venetianischen Schule erhalten haben.‘[2] Die gleiche ‚menschliche Auffassung des Marienbildes‘, um den Ausdruck Springers zu gebrauchen, der nämliche naturalistische Geist wie in Italien, bemächtigte sich bekanntlich der religiösen Kunst um jene Zeit auch in den nördlichen Ländern: auch dort wurde ‚das Madonnenideal Fleisch‘. ‚Dürer malte in heimlicher Liebe die geistreiche Pirkheimerin‘ als Madonna, ‚indes ihm seine schöne, aber zanksüchtige Gattin zu antiken Geschichten Modell stand; Lucas Cranach erhob ein schönes Bäckermädchen zur Madonna, Rubens vergötterte niederländische Kuhmägde‘[3]. In dem Maße, wie der tiefe religiöse Sinn des Mittelalters mehr und mehr in weltliche Interessen und Tendenzen sich verlor, in demselben hörte auch die religiöse Malerei auf, für eine übernatürliche Weise in ihren Darstellungen, für eine Uebereinstimmung derselben mit dem Sinne des Heiligen Geistes Verständniß zu haben; es war ganz natürlich, wenn sie im 18. Jahrhundert schließlich keinen andern Beruf mehr kannte, als ‚der Verschönerung der Natur und des menschlichen Daseins‘ zu dienen, d. h. dem Luxus und dem Vergnügen, und so — es sind Ulricis Worte — zur Stellung eines bloßen Decorateurs herabsank."[4]

[1] Lübke, Grundriß der Kunstgeschichte II, 250. 255.

[2] Ulrici a. a. O. S. 32. [3] Hist.-pol. Blätter XXXIV, 944.

[4] Jungmann, Aesthetik II (3. Aufl.), 96.

Drittes Kapitel.

Ikonographie der guten und der bösen Geister.

1. Die Engel.

Es gibt eine Sphäre auch der rein geistigen Creatur. Wenn allein schon aus der Weltbetrachtung die hohe Wahrscheinlichkeit dieses Satzes sich erschließen läßt, so erhebt die Offenbarung diese hohe Wahrscheinlichkeit zur Gewißheit, indem sie nicht allein über viele thatsächliche Engelerscheinungen berichtet, sondern auch die Existenz eines Geisterreiches ausdrücklich lehrt[1]. Die Glieder desselben nennt die Heilige Schrift Geister, Kinder Gottes, Diener Gottes, Engel oder Boten Gottes, Heilige, Himmelsbewohner, theils um ihre Natur und Bestimmung auszudrücken, theils um das Verhältniß näher anzugeben, welches zwischen ihnen und Gott besteht. Daß die Engel keine bloß eingebildeten, nur in der Phantasie bestehenden Wesen, sondern wirkliche Personen sind, denen alles zukommt, was einer wirklichen geistigen Individualität eignet, sehen wir ebenfalls aus der Heiligen Schrift: sie vollbringen Missionen im Dienste und Auftrage Gottes, welche nur von vernünftigen Geschöpfen vollzogen werden können (4 Mos. 22, 22 ff. Matth. 1, 20; 4, 11; 24, 31 rc.); sie verkünden das göttliche Lob (Ps. 102, 21 rc.); sie sehen das Angesicht Gottes (Matth. 18, 10); ein wenig geringer als sie ist der Mensch erschaffen (Hebr. 2, 7); den Engeln wird der Mensch nach der Auferstehung ähnlich sein (Matth. 22, 30). Nach dieser Lehre der Offenbarung ist denn auch die christliche Kunst schon in ihren ersten Anfängen bei der Darstellung der Engel verfahren, und es stimmen die frühesten Schriftsteller mit diesen Darstellungen überein. Der Engel der Buße wird im Pastor des Hermas (lib. II, prooem.) also geschildert: „Es erschien ein Mann von ehrfurchtsvollem Antlitz im Gewande eines Hirten, mit weißem Pallium bekleidet, den Hirtenstab auf

---

[1] Conc. Lat. IV, c. 1. *Aug.* Enarr. in Ps. CIII, serm. 1, n. 15: Esse angelos novimus ex fide, et multis apparuisse scriptum legimus et tenemus, nec inde dubitare fas nobis est.

der Schulter und eine Ruthe in der Hand: *ποιμὴν ὁ ἄγγελος τῆς μετανοίας.*"[1] So sehen wir denn die Engel auch in den Monumenten der Kunst erscheinen: sie treten nämlich durchaus in menschlicher Gestalt auf, und es fehlen in den ersten Jahrhunderten alle den spätern Darstellungen so charakteristischen Unterscheidungszeichen, namentlich die Flügel[2]. So erscheint bei der Verkündigung Mariens in dem Fresco des Cömeteriums der hl. Priscilla[3] der Engel Gabriel als Jüngling mit Dalmatica und Pallium bekleidet; ebenso zeigt uns ein Gemälde in S. Trasone, das den Tobias mit dem Engel Raphael darstellt, letztern in durchaus menschlicher Weise ohne jedes besondere Abzeichen aufgefaßt; der Engel ist hier mit Tunica und Pallium bekleidet, Tobias aber trägt leichtgeschürzte Reisekleidung[4]. Im Cimitero di S. Ermete sind die drei Jünglinge im Feuerofen abgebildet, in deren Mitte der Engel in jugendlicher Gestalt, bloß mit der Tunica angethan, erscheint; gleich den drei Jünglingen erhebt auch er die Arme nach Art der Oranten zum Gebete. Die gleiche Scene findet sich in der Katakombe der hl. Domitilla, wo der Engel mit einem grünen oder blauen Nimbus erscheint und eine weiße, mit dem Clavus verzierte Tunica und einen Mantel von der nämlichen Farbe trägt (4. Jahrhundert)[5].

Was die Art und Weise der Darstellung der Engel im 4. und 5. Jahrhundert anlangt, so ist zu unterscheiden zwischen Malerei und Sculptur. Die letztere hält sich an die Regel der ersten drei Jahrhunderte, d. h. sie stellt die Engel ebenfalls in durchaus menschlicher Gestalt ohne besondere Attribute dar. So ist der Engel, der dem Abraham in den Arm fällt, um den Todesstreich von Isaak abzuwenden[6], ferner der Engel, der den Habakuk zu Daniel in die Löwengrube trägt, auf den Sculpturen der Sarkophage durchaus menschlich aufgefaßt. Die Malerei dagegen beginnt bereits im 4. Jahrhundert die Engel als solche zu charakterisiren und sie von den

[1] Real=Enc. I, 416.

[2] Wir treffen allerdings selbst auf christlichen Monumenten dargestellte Wesen mit Flügeln, die aber keine Engel sind, sondern Bilder von Genien, wie sie namentlich auf heidnischen Monumenten vorkommen. „Diese haben immer Flügel; als Kindergestalten nackt, höchstens mit einem flatternden Ueberwurfe über die Schulter, tragen sie auf den Sarkophagen die Imago oder die Tabula inscriptionis; in gleicher Weise sind die Putti aufgefaßt, welche uns so oft bei Darstellungen der Traubenlese oder als Repräsentanten der Jahreszeiten begegnen. Wohl kommen derartige Genien auch auf christlichen Monumenten vor; allein die Gläubigen sahen in ihnen keine Engel, sie waren in ihren Augen vielmehr eine bloße conventionelle Decoration." Real=Enc. a. a. O.

[3] *Garrucci* tav. 75 [1]. [4] Ibid. tav. 73 [2].

[5] Wilpert in der Römischen Quartalschrift 1889, S. 296. Abbildung daselbst Taf. VIII, 2.

[6] *Garrucci* 366 [3]. 367 [1. 2].

rein menschlichen Figuren zu unterscheiden. Dies geschieht zunächst durch den Heiligenschein, aber auch schon früher durch die Flügel. In S. Maria Maggiore zeigen die Engel auf dem Verkündigungsbilde von 435 bereits dieses zweite Unterscheidungszeichen, die Flügel, und während die Engel bisher stets auf der Erde stehend abgebildet wurden, finden wir hier bei der Verkündigung den Engel Gabriel wagerecht in der Luft schwebend. Auch eine Lampe aus dem Ende des 4. oder dem Anfang des 5. Jahrhunderts weist neben dem triumphirenden Heilande zwei anbetende Engel auf, schwebend und mit Flügeln, aber ohne Heiligenschein[1]. Eine andere Lampe dagegen aus Carthago mit Daniel in der Löwengrube zeigt den Engel schwebend, aber ohne Flügel[2]. Die Mosaiken in Rom, Ravenna und anderwärts führen in zahlreichen Abbildungen die Engel mit den zwei Unterscheidungszeichen, den Flügeln und dem Nimbus, auf; wenn zuweilen letzterer fehlt, erstere mangeln niemals.



Fig. 62. **Christus mit zwei Engeln.** (Mosaik in S. Agata zu Ravenna.)

Es ist also festzuhalten: die Maler stellen seit dem 4. Jahrhundert die Engel fast regelmäßig mit Flügeln, den Symbolen der Schnelligkeit ihres Gehorsams, dar. Diese alte und tiefe Symbolik ist der Ausdruck der göttlichen Macht und Kraft, die über dem Raume schwebt, alle Höhen und Weiten beherrscht. Ausnahmen sind selten; auf der goldenen Altartafel zu Aachen aus dem 11. Jahrhundert ist der Engel, welcher der Magdalena am Grabe erscheint, ohne Flügel, aber mit dem Nimbus dargestellt[3].

Als ein weiteres Attribut bei den Engeln finden wir später den Stab; er erinnert an das goldene Rohr (Offb. 21, 15), welches zur Ausmessung der himmlischen Räume dient; calamus mensurae in manu eius (Ez. 40, 3). So zeigt das syrische Manuscript der Laurentiana zu Florenz (von 586) uns die Engel mit diesen Unterscheidungszeichen versehen[4], das sie als Boten und Herolde Gottes tragen. Auch auf den Mosaiken von S. Agata in Ravenna (um 400) sehen wir neben dem thronenden Heilande zwei Engel mit Nimbus, Flügeln und einem Stabe in der Linken

---

[1] *Garrucci* tav. 473[4]. [2] Abbildung bei *Delattre,* Lampes chrét. p. 58.

[3] Abbildung bei Canonicus Dr. Fr. Bock, Das Heiligthum zu Aachen (Köln 1867) S. 28.

[4] *Garrucci* tav. 130[1]. 139[1.2].

abgebildet (Fig. 62), dann in S. Apollinare Nuovo[1], in S. Vitale[2] zu Ravenna, im Mosaik von S. Maria ad Praesepe[3] und S. Prassede[4] zu Rom. Der Stab hat sich also bis ins Mittelalter erhalten und hat dann am obern Ende nicht selten ein Kreuz: so auch in den Mosaiken der Kirche von St. Michael in Ravenna (um 545), wo der Erzengel neben Christus mit Flügelpaar, Nimbus und Kreuzstab erscheint[5]. Ein charakteristisches Erforderniß für die richtige Darstellung der Engel ist außer den Flügeln und dem Nimbus, die nie fehlen dürfen, noch das, daß sie stets jung und bekleidet abgebildet werden. Sie blühen in ewiger Jugend und altern nie, darum sie auch geschlechtslos dargestellt werden. Ferner malte schon die alte christliche Kunst die Engel stets bekleidet, und nackte Engel sind eine moderne Erfindung; wir treffen sie im Mittelalter stets mit langem, wallendem Gewande, weiß oder verschiedenfarbig, mit Albe und Gürtel, Stola, Tunica oder auch Pluviale. Die acht singenden Engel auf dem Genter Altar (Fig. 63), jetzt im Berliner Museum (Nr. 514), die vor einem mit Schnitzwerk reich verzierten Notenpulte zur Rechten stehen, sind mit reichen Pluvialien und goldenen Diademen geschmückt; der vorderste, welcher den Tact gibt, ist in schweren rothen Brocat gekleidet. Die gleiche Gewandung zeigen die musicirenden Engel (Fig. 64) auf der andern Tafel (Nr. 515). Die Flügel sind gewöhnlich weiße Taubenflügel, zuweilen auch — bei altdeutschen Malern — Flügel aus Pfauenfedern: so bei van Eyck auf dem Bilde der Verkündigung. Erst die Renaissance hat die Engel ihrer Kleider beraubt und sie nackt dargestellt und nur zu oft findet man bei dieser für ein religiöses Bild unter allen Umständen indecenten Art der Darstellung, daß es dem Künstler mehr am





Fig. 63. **Singende Engel,** aus dem Genter Altarwerk.



Fig. 64. **Musicirende Engel,** aus dem Genter Altarwerk.

---

[1] *Garrucci* tav. 242. 251. [2] Ibid. tav. 258. [3] Ibid. tav. 280.
[4] Ibid. tav. 285. [5] Ibid. tav. 267.

Ausdrucke seiner anatomischen Kenntnisse als an einem Andacht erweckenden Kunstwerke gelegen war, abgesehen davon, daß wir oft pure Fleischklumpen vor uns haben, denen kaum ein Bändchen oder Fetzen übrig bleibt, ihre Blöße zu bedecken. Solche läppischen, in gaukelnder Stellung spielenden Kinderengel der Renaissance und besonders des Rococo und Zopfes unterscheiden sich in nichts von den heidnischen Genien und Amoretten und sind der streng christlichen Kunst vollständig unwürdig. Es entschuldigt nicht, wenn man sie auch noch heutzutage bei Restaurationen oder Ausmalungen von Renaissance-Kirchen „des richtigen Stiles wegen" anbringt. Wir haben ja herrliche Muster aus der besten Zeit der christlichen Kunst, die man bei Darstellung dieser „Kinder Gottes" unbedingt nachahmen darf. Wie zahlreich und schön hat nicht Giotto in der Unterkirche des hl. Franciscus zu Assisi Engelgestalten in allen Größen und Bewegungen einverwoben in die großen Compositionen des mittlern Kreuzgewölbes, in welchen in tief symbolischer Weise die Tugenden der Armut, der Keuschheit und des Gehorsams geschildert werden, besonders in dem Bilde, das der Verherrlichung des hl. Franciscus gewidmet ist! Gestalten von einer wahrhaft überirdischen Schönheit sind die zwölf musicirenden Engel (Fig. 66 und 67), welche den Rahmen jenes großen Madonnenbildes umgeben, das Fiesole 1433 gemalt und das wir schon oben (S. 116) kennen gelernt haben[1], und nicht minder schön ist auch der Chor der Engel, welcher seine Krönung Mariens in den Uffizien umgibt.



Fig. 65. **Engel**, nach Fiesole.

Die beste und glücklichste Nachahmung im Sinne dieser alten Meister hat in neuerer Zeit die Kunstschule von Beuron-Emmaus in Prag und zwar in der dortigen Klosterkirche geliefert (Fig. 68). Die Procession der Engelsgestalten, die dort im Chore der Kirche dem Hauptbilde in der Concha feierlich und erhaben, wie eine Erscheinung aus der andern Welt, zuschreitet, ist wahrhaft großartig. Gleich würdige und erhabene Gestalten sind dort auch die Engel, welche die Geburt der heiligen Jungfrau feiern und verkünden; ferner die zahlreichen himmlischen Geister, welche links im Chore die thronende heilige Jungfrau und rechts die Krönung Mariens umgeben.

---

[1] Acht dieser Engel sind von Schmidt in Florenz in vollendetem xylographischem Farbendruck publicirt worden.



Fig. 66. Fiesole, **Musicirender Engel.** (Aus dem Triptychon in der Galerie der Uffizien zu Florenz.)

Nach ihren Functionen kann man die Engel eintheilen in Anbeter und Diener Gottes, in beschützende und rächende Engel, und sie tragen dann außer den obigen Abzeichen noch Schwert, Kelch, Kreuz, Rauchgefäß, Leuchter oder Leidenswerkzeuge des Herrn, und weil sie beständig Gottes Lob verkünden, auch Spruchbänder mit Inschriften und musikalische Instrumente, wie z. B. auf den Bildern Fiesoles und der Beuroner Schule. Die anbetenden Engel sind kniend oder das Rauchfaß schwingend dargestellt, oder sie tragen brennende Lichter und halten eine Krone über dem Haupte des Erlösers. Die dienenden Engel sind mit einer Botschaft beauftragt: man sieht sie bei Vorgängen des Alten und Neuen Testaments, in den apokalyptischen Scenen, wenn sie in die Posaunen stoßen, um die Todten aus den Gräbern zu erwecken u. s. w. Als Beschützer sind die Engel die Begleiter der Menschen: Raphael bei Tobias, der Schutzengel bei einem Kinde! Engel nehmen die Seelen der Sterbenden in Empfang und begleiten sie in den Himmel, die Engel beim jüngsten Gerichte scheiden die Guten von den Bösen.

Die Engel bilden nach der Lehre der Kirche ein großes Geisterreich in mannigfaltigen Abstufungen; ausdrücklich ist die Vorstellung des Origenes von der



Fig. 67. Fiesole, **Musicirender Engel.** (Aus dem Triptychon in der Galerie der Uffizien zu Florenz.)

Kirche verworfen, daß alle Geister eine Substanz ohne allen Zahlen- und Namenunterschied bilden, also gleichmäßige Individuationen einer von Gott erschaffenen geistigen Substanz seien. Für diese Lehrbestimmungen der Kirche hat die Heilige Schrift selbst das reichlichste Material dargeboten, denn sie redet von dem höhern Geisterreiche so, daß nur an bedeutende Zahlenverhältnisse gedacht werden kann; sie hat z. B. die Worte: Heerlager Gottes (1 Mos. 32, 1. 2), Tausende der Heiligen (5 Mos. 33, 2), viele Legionen Engel (Matth. 26, 53), eine Heerschar von Engeln (Jos. 5, 14), eine Menge von vielen tausend Engeln (Hebr. 12, 22), tausendmal Tausend und zehntausendmal Hunderttausend von Geistern (Dan. 7, 10). Sodann aber bedient sich die Heilige Schrift zur Bezeichnung ihrer Verschiedenheit verschiedener Namen, als da sind: Seraphim, Cherubim und Thronen, Herrschaften, Kräfte und Mächte, Fürstenthümer, Erzengel und Engel (1 Mos. 3, 24. Js. 6, 1. Eph. 1, 21. Kol. 1, 16 2c.). Von den Erzengeln, welcher Name theils die zweite Rangstufe, theils aber die Geister höherer Ordnung überhaupt bezeichnet, werden noch drei namentlich aufgeführt, nämlich Gabriel, Michael und Raphael. Die Verschiedenheit dieser Namen und ihrer Bedeutung hat den Theologen,

nach dem Vorgange des Dionysius dem Areopagiten zugeschriebenen Buches De coelesti hierarchia[1], Veranlassung gegeben, das Geisterreich in neun Klassen oder Chöre zu theilen, von denen je drei wieder eine eigene Hierarchie bilden, und es wurde diese Eintheilung von der morgen- und abendländischen Kirche adoptirt.

Die vollständige Hierarchie der Engel findet sich sehr selten bei uns im Abendlande dargestellt. Didron[2] zählt in ganz Frankreich nur drei Beispiele auf: die Kathedrale von Chartres hat sie am südlichen Portale in Stein gehauen und in einem gemalten Fenster aus dem 13. Jahrhundert, die heilige Kapelle von Vincennes an einer Portalwölbung aus dem 14. Jahrhundert und die Kathedrale von Cahors aus dem 15. Jahrhundert (1484) in einer südlichen Kapelle. In Italien finden wir die neun Chöre der Engel im Baptisterium zu Florenz: sie umgeben die Kolossalgestalt Christi; rechts und links von ihm stehen die „Cherubim" (roth) und „Seraphim" (blau), Köpfe mit Flügeln; dann kommen weiter rechts von ihm die „Throni" (mit Cymbeln), links die „Dominationes" (mit Stäben), je zwei Gestalten, dann kommen die „Virtutes" (Kranke heilend, Teufel austreibend) und „Potestates" (mit Speer und Schild und gepanzert), dann die „Principatus" (mit Auferstehungsfahnen) und die „Archangeli" (mit offener Schrift), zuletzt die „Angeli" (mit geschlossener Schriftrolle). Im deutschen Mittelalter hat der Nördlinger Maler Hans Schäuffelin (1476—1540) auf seinem größten Werke, dem Altare zu Ahausen bei Nördlingen, die neun Chöre der Engel bei einer Krönung Mariens angebracht; sie folgen sich zu beiden Seiten von unten nach oben und sind so ziemlich gleichmäßig auf beide Seiten vertheilt; sie haben Spruchbänder je mit dem Namen des Chores. Zu unterst stehen die „Angeli"; sie haben dunkelgrüne Gewänder und jeder trägt eine Kelle. Die „Archangeli" mit röthlichem Anzuge tragen bloß die Spruchbänder, während die „Virtutes" in blauem Gewande mit Gefäßen (einer Art Wasserkrüge) versehen sind. Die „Potestates" in hellgrünen Kleidern haben ebenfalls eigenthümliche Gefäße (eine Art Schläuche), die sie an Riemen tragen, woran der Deckel hängt. Die „Principatus" haben weiße Gewandung und Schwerter, die hellgrünen „Dominationes" Stäbe und die „Throni" in gelbem Anzuge Scepter. Die hellblauen „Cherubim" endlich tragen Bücher, und die „Seraphim" in rother Gewandung haben Harfen.

In der Neuzeit wird die vollständige Hierarchie der Engel bei Kirchenausmalungen ebenfalls nur selten verwendet, obgleich sie in richtiger Auf-

[1] Hierarch. coelest. c. 3. *Gregor. M.* Hom. 34: Angeli, Archangeli et Virtutes; Potestates, Principatus et Dominationes; Throni, Cherubim et Seraphim.

[2] Vgl. Schäfer, Handbuch der Malerei vom Berge Athos S. 102 f.

fassung einen herrlichen Gegenstand für die christliche Kunst bildet und in so mancher Kirche Raum namentlich für ihre malerische Behandlung sich hinlänglich fände. Die Art und Weise ihrer Darstellung würde folgende sein:

1. Die Seraphim, feurige Münder genannt nach dem Liebesbrande zu Gott, stehen nach dem Propheten Isaias in der Umgebung Gottes, singen das „dreimal Heilig“ und tragen sechs Flügel: zwei nach oben, kopfwärts gerichtet, um sich vor der Herrlichkeit Gottes zu verhüllen (Is. 6, 2), zwei nach unten gekehrt, wodurch Haupt und Leib bedeckt wird, und zwei zum Fluge ausgebreitet. Ihre Farbe wäre roth, ebenso die der drei Flügelpaare. Nach dem griechischen Malerbuche tragen sie in den Händen einen Fächer (das Flabellum), worauf die Inschrift: Heilig, heilig u. s. w. (nach Is. 6, 3).

2. Die Cherubim, die Engel des lautern Wissens (Cherubim quippe plenitudo scientiae dicitur. *Gregor. M.*), werden nur als Köpfe[1] mit zwei Flügeln abgebildet, aber auch in voller Körpergestalt, vorzüglich mit dem Schwerte



Fig. 68. **Engelprocession.**
Beuroner Schule. (Aus der Klosterkirche der Benediktiner zu Emmaus-Prag.)

(der Cherub mit flammendem Schwerte vertreibt die Stammeltern aus dem Paradiese): sie sind ebenfalls in der Nähe Gottes. Sie haben das Eigenthümliche, daß sie mit Augen besät sind, weshalb sie Athanasius vieläugige nennt.

3. Die Throne erscheinen als geflügelte und in sich verschlungene Kreise, gleichsam als Feuerräder, welche ringsum Flügel haben, die eine Art Thron bilden und in der Mitte mit Augen besät sind; als Personen dargestellt, haben sie das Stirnband und die Flügel mit Augen besät und die Hände anbetend über der Brust gekreuzt.

4., 5., 6. Die Herrschaften, Tugenden und Mächte sind gleichsam die Priester des Himmels und tragen Alben, die bis zu den Füßen

---

[1] Professor Klein hat sie im neuen Pustetschen Missale mit drei rothen Flügelpaaren, aber bloß mit Köpfen abgebildet; ganz so auch die Seraphim.

reichen, goldene Gürtel und grüne Stolen, auch Mäntel; sie haben in der Rechten einen goldnen Stab oder auch die erstern Scepter, die zweiten Kronen, die dritten ein Stäbchen mit einer Kugel darauf; in der Linken haben sie eine Scheibe mit dem Gottessiegel (signaculum Dei): ($\overline{X}$), auch IC, XC = der Name Jesus; alle drei sind unbeschuht.

7. Die Fürstenthümer, gewöhnlich reicher gekleidet, gleichen den Mächten; sie haben in der Rechten einen Lilienstab (-zweig), die Linke auf die Brust gelegt; die Füße sind beschuht.

8. Die Erzengel tragen Kriegertracht mit oder ohne kleinen Helm, in der Rechten das Schwert, in der Linken eine Kugel mit den Heilandsbuchstaben IC = Jesus Christus, oder einen Kriegsschild gleich Michael.

9. Die Engel, gekleidet als Diakone, tragen Albe, Tunica und Stola und halten in der Rechten eine glatte Kugel, in der Linken einen langen Kreuzstab oder haben auch beide Hände sanft ausgestreckt.

Sämtliche neun Chöre werden mit Flügeln und dem Nimbus abgebildet.

Ein Beispiel der Abbildung der neun Chöre der Engel aus neuerer Zeit, dem 18. Jahrhundert, gibt das Malerhandbuch vom Berge Athos aus dem Kloster Iviran auf dem gleichnamigen Berge, welche Darstellung Didron beschreibt [1].

Die Kirche kennt nach der Heiligen Schrift mit Namen nur drei Engel, die in ihrer chronologischen Erscheinung in der Menschengeschichte auftreten: Michael scheidet im Auftrage Gottes die aufrührerischen Engel von den guten und getreuen ab, Raphael begleitet den Tobias auf seiner Reise nach Mesopotamien und Gabriel bringt der heiligen Jungfrau die Botschaft der Menschwerdung Christi. Die römische Synode vom Jahre 745 hat in ihrer dritten Sitzung die von dem Häretiker Adalbert angerufenen Engelsnamen mit Ausnahme Michaels als Namen nicht von Engeln, sondern von Dämonen zurückgewiesen, da der Christ nur die drei Engelsnamen Michael, Gabriel und Raphael kenne [2]. Diese Unterscheidung der drei Engel gehört denn auch schon der altchristlichen Periode der Kunst an. Michael und Gabriel werden zuerst im 6. Jahrhundert auf Mosaiken in Ravenna inschriftlich unterschieden, z. B. in S. Apollinare in Classe [3], woselbst der hl. Michael mit einem weißen Untergewande und einem blauen Mantel von Goldbrocat, Gabriel aber mit einem gelben Mantel bekleidet ist. Beide Erzengel, deren Namen beigeschrieben sind, tragen eine Fahne, worauf eine Inschrift sich befindet (je dreimal das Wort *ἅγιος*). Auch in der Kirche des

---

[1] Schäfer, Handbuch S. 103.

[2] Hefele, Conciliengesch. III, 506 und I, 743. [3] *Garrucci* tav. $266^{1.2}$.

hl. Michael in Ravenna sind die beiden Erzengel je mit ihrer Inschrift zu sehen (Fig. 69). Gabriel trägt einen einfachen Stab, Michael einen solchen mit einem kleinen Kreuze. In ihrer Mitte steht der jugendliche Christus, in der Rechten das Kreuz haltend und in der Linken das Buch. Sie sind dann in der ganzen byzantinischen Kunst sehr oft dargestellt worden, während Raphael viel seltener erscheint. In der gleichen Kirche des hl. Michael zu Ravenna und in demselben Mosaik (nach 545) kommen auch schon die sieben trompetenden Engel im Unterschied von Michael und Gabriel vor. In ihrer Mitte ist der lehrende Christus, dem zunächst rechts ein anderer Engel mit Stab und Nimbus steht, indes die sieben Engel mit den Trompeten keinen

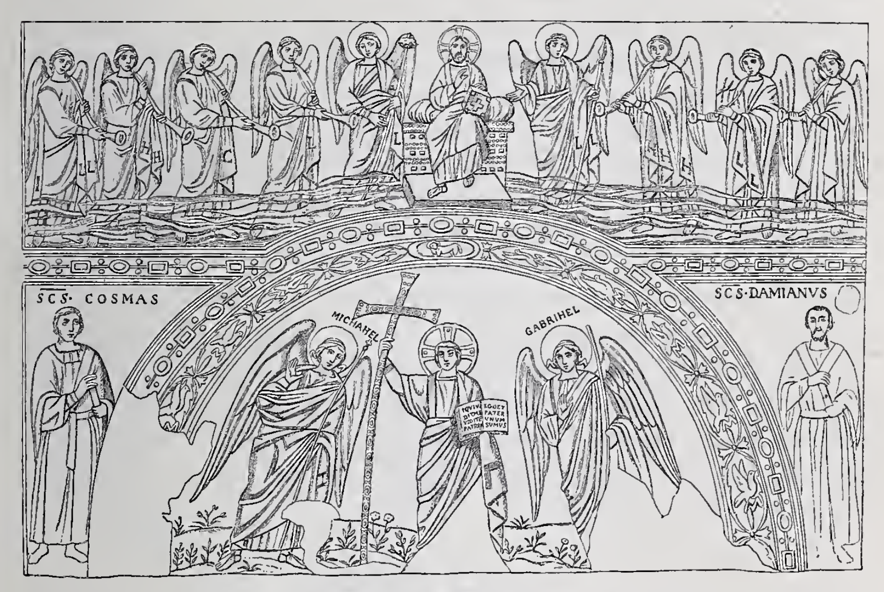


Fig. 69. Mosaik aus S. Michele in Ravenna.
Obere Scene: Lehrender Christus in der Mitte von Michael, Gabriel und sieben trompetenden Engeln.
Untere Scene: Jugendlicher Christus mit den Erzengeln Michael und Gabriel.

Nimbus tragen. Wo nur zwei Engel nebeneinander vorkommen, hat man meist, wenn nicht immer, an Michael und Gabriel zu denken. So außer dem Mosaik in S. Apollinare das Mosaik in der Apsis der ambrosianischen Basilika zu Mailand, wo beide genannt sind, und das kostbare byzantinische Reliquiar zu Utrecht, wo ebenfalls beider Namen stehen [1].

St. Michael wird dargestellt als Kriegsfürst mit einem Schilde und den Worten darauf: Quis ut Deus? Er ist der Engel der mächtigen Hilfe, der Bekämpfer des Bösen, der Anführer der guten Engel im Kampfe gegen

[1] Kraus, Real-Enc. II, 419.

Lucifer und seine Schar, der Patron der Sterbenden; er tritt den Drachen unter seinen Füßen und durchbohrt ihn mit der Lanze; besonders oft sieht man ihn auch im Kampfe mit dem siebenköpfigen Drachen.

Draconis hic dirum caput
In ima pellit tartara,
Ducemque cum rebellibus
Coelesti ab arce fulminat,

singt von dem salutis Signifer der kirchliche Hymnus an seinem Feste (29. Sept.). Von alters her hat der hl. Michael bei Darstellung des jüngsten Gerichtes, wie wir noch später des nähern finden werden, das Amt eines Seelenwägers. Er trug hier zuerst die übliche Engelstracht, das lange Gewand, dann aber später die Rüstung; diese vollständige Rüstung mit dem Panzer hat ihm nach Grimouard de St-Laurent[1] zuerst Cimabue in einem der Fresken von St. Franciscus zu Assisi gegeben. Auch in Deutschland finden wir den hl. Michael schon im frühesten Mittelalter verehrt, und fast jede bedeutende Stadt hatte ihre St. Michaelskirche oder -kapelle, die das Eigenthümliche hatte, daß sie in der Regel auf der Höhe lag.

Gabriel, d. i. „Stärke Gottes" (Angelus fortis), trägt besonders bei den Griechen priesterliche Kleidung und meist auch den Mantel und im Abendlande immer den Lilienstengel, bei Mariä Verkündigung als Sinnbild der Reinheit des auserwählten Gefäßes, welches der Herr zu seiner Wohnung erkor. Raphael, d. i. „Gottes Heilung" (Angelus nostrae medicus salutis), wird als Pilger und Begleiter des Tobias oder auch ohne diesen mit Wanderstab und Kürbisflasche oder auch mit dem Fische, mit welchem er den Tobias heilte, dargestellt.

2. Der Teufel.

Wie die Offenbarungsurkunden auf die mannigfaltigste Weise bezeugen[2], gibt es nicht nur gute, sondern auch böse Geister. Die Heilige Schrift nennt denjenigen, welcher an ihrer Spitze steht und die Initiative hat, vorzugsweise Teufel (Matth. 4, 1; 12, 39. Eph. 4, 27), Satan (Job 1, 6; 2, 1 ff.), Beelzebub (Matth. 10, 25; 12, 24), Fürst dieser Welt (Joh. 12, 31), Fürst der Finsterniß (Eph. 6, 12. Kol. 1, 13), Schlange (2 Kor. 11, 3) u. s. w. Die Geister dagegen, die gleich ihm und mit ihm das Böse zu verwirklichen streben, nennt sie Dämonen (Luc. 8, 30. 33; 9, 1), böse und unreine Geister (Tob. 3, 8. Luc. 8, 29. Eph. 6, 12). Wie die guten

---

[1] Guide de l'art chrétien III, 281.

[2] Matth. 25, 41. 2 Petr. 2, 4. Offb. 12, 7 ff. u. v. a.

Engel werden auch sie überall im Offenbarungsleben vorausgesetzt, greifen thatsächlich in die Ereignisse ein und erscheinen als Widersacher Gottes und seiner Angehörigen. Daher werden sie auch im Cult der Kirche als existirend behandelt; noch viel weniger als die Engel können sie als bloße eingebildete Wesen oder als Personificationen der göttlichen Wirksamkeit angesehen werden, und ebendeshalb finden wir auch ihre Darstellung in der christlichen Kunst, welche sie in den verschiedensten Beziehungen und Thätigkeiten vorführt.

Die älteste Vorstellung, welche man sich von der Gestalt dieser bösen Geister oder des Obersten derselben machte, weist auf das Bild der Schlange hin. Die Heilige Schrift läßt den Teufel schon 1 Mos. 3, 1 bei seinem ersten Erscheinen so auftreten; ebenso kehrt in der Offb. 12, 9 diese Vorstellung wieder: „Und geworfen ward jener Drache, die alte Schlange, welche Teufel genannt wird und Satan"; auch die ältesten Martyreracten, z. B. die der hll. Perpetua und Felicitas, zeigen ihn in dieser Gestalt, während in den Apokryphen der Drache als ein dreiköpfiges Ungeheuer erscheint. Neben diesen Vorstellungen eines Schlangen- und Drachenbildes hat die älteste Literatur auch die eines Mohren von außergewöhnlicher Größe und Stärke. In den apokryphen Acten des heiligen Apostels Bartholomäus tritt der Teufel bereits als Ungeheuer auf: ein Mohr mit Hundsschnauze, behaart bis zu den Füßen, glühenden Augen, Feuer aus dem Munde, Rauch aus den Nasenlöchern sprühend, mit Flügeln wie die Fledermaus[1]. Einige dieser Züge erinnern an Job 41, 9—11 und finden sich auch in der Vita S. Antonii (cap. 24) wieder, wo außerdem berichtet wird, es sei der Dämon dem Einsiedler als schwarzer Knabe mit knirschenden Zähnen erschienen. Die Hörner des Teufels dürften uns in der Literatur ebenfalls zuerst im Leben des hl. Antonius begegnen. Wo



Fig. 70. **Lampe mit Schlange als Bild des Teufels.** (Aus dem 6. Jahrhundert.)

[1] *Tischendorf,* Acta Apost. apocr. Lips. 1851.

Antonius sich tiefer in die Wüste zum hl. Paulus begibt, erblickt er, in ein steiniges Thal gelangt, einen Menschen von mittlerer Größe, mit Habichtsnase, Hörnern auf der Stirn und Ziegenfüßen, der ihm Datteln anbietet und nach einem friedlichen Gespräch plötzlich entweicht. Vorher war ihm ein Centaur begegnet, den wir wohl auch als einen Dämon aufzufassen haben[1].

Obgleich wir also hier die Auswüchse jener Phantasie, mit welcher die romanische und gotische Periode die Gestalt des Teufels bildlich darstellte, in der Literatur schon so weit hinaufreichen sehen, hat mit dieser literarischen Ausbildung seiner Gestalt doch nicht auch die bildliche oder künstlerische jener Zeit gleichen Schritt gehalten. Wir sehen vielmehr die älteste christliche Kunst den Teufel nur unter dem Bilde des Drachen bezw. der Schlange darstellen. Auf der schon oben erwähnten Thonlampe mit den zwei schwebenden Engeln zu beiden Seiten Christi (Fig. 70), welche nach de Rossi aus dem 5. Jahrhundert stammt, sieht man eine Schlange, die von Christus mit der Lanze, worauf ein Kreuz, durchbohrt wird, während auf der einen Seite ein Drache sich erhebt, auf der andern eine Viper sich windet und unter dem Bilde des Erlösers ein Löwe steht (Super aspidem et basiliscum ambulabis, et conculcabis leonem et draconem. Ps. 90, 13). Auf einer Bronzelampe aus Porto aus dem Anfang des 5. Jahrhunderts wird das Haupt des Drachen, welcher den todbringenden Apfel im Rachen trägt, von dem Kreuze, auf welchem das Symbol des Heiligen Geistes, die Taube, sitzt, durchbohrt, während als Gegensatz zu dem andern Theil der barkenähnlichen Lampe der Delphin das eucharistische Brod des Lebens im Munde trägt[2]. Auf der ebenfalls schon erwähnten Lampe von Karthago[3], die Christum den Herrn als Sieger mit dem Kreuze zeigt, erscheint die Schlange als böser Feind, wie er vom Kreuzesschafte Christi durchbohrt wird (s. Fig. 16). Es lag dieses Bild der Schlange als Symbol des Teufels schon deshalb nahe, weil ja der Teufel unter der Gestalt einer Schlange die ersten Menschen zur Sünde verleitet hat. Häufig ist der Sündenfall schon auf altchristlichen Gemälden und Sarkophagen dargestellt[4], und es erscheint dabei die Schlange von unten nach oben am Baume hinaufgeringelt, hat also die Richtung zu der verbotenen Frucht, d. i. der Teufel widerstreitet immer dem Gebote Gottes. Oefter[5] hat die Schlange den Apfel im Maul, meistens hält aber denselben Eva in den Händen. Später, aber erst im Mittelalter und niemals in der altchristlichen Zeit, hat die Schlange auf den Bildern

---

[1] Vgl. Real=Enc. II, 856. [2] Vgl. Real=Enc. Art. Schlangenbild, II, 734.

[3] *Delattre,* Lampes chrét. de Carthage p. 61.

[4] *Garrucci* tav. 301[3]. 312[4]. 314[1]. 316[4]. 322[2]. 333[3]. 351[2]. 365[1]. 366. 372[3]. 381[6]. 396[2. 5]. 402[6].

[5] Ibid. tav. 318[1]. 365[2]. 382[3].

des Sündenfalles einen Menschen- resp. Weiberkopf oder einen männlichen und weiblichen Kopf zugleich[1]. Es soll durch den menschlichen Kopf offenbar die Personification dieser eigenthümlichen Schlange, d. h. der Umstand, daß sie sprechen konnte, angedeutet werden. Zuweilen ist der Apfel im Maule der Schlange zur Weltkugel geworden, was die Bedeutung hat: indem die Schlange die ersten Eltern verführte, hat sie die ganze Welt verführt.

Im 6. Jahrhundert begegnen uns dann solche Arten von Darstellungen des Satans, welche den Uebergang zu den phantastischen Teufelsbildern des Mittelalters machen. Schon das mehrfach erwähnte syrische Manuscript der Laurentiana zu Florenz von 586 enthält eine Scene[2], in welcher aus

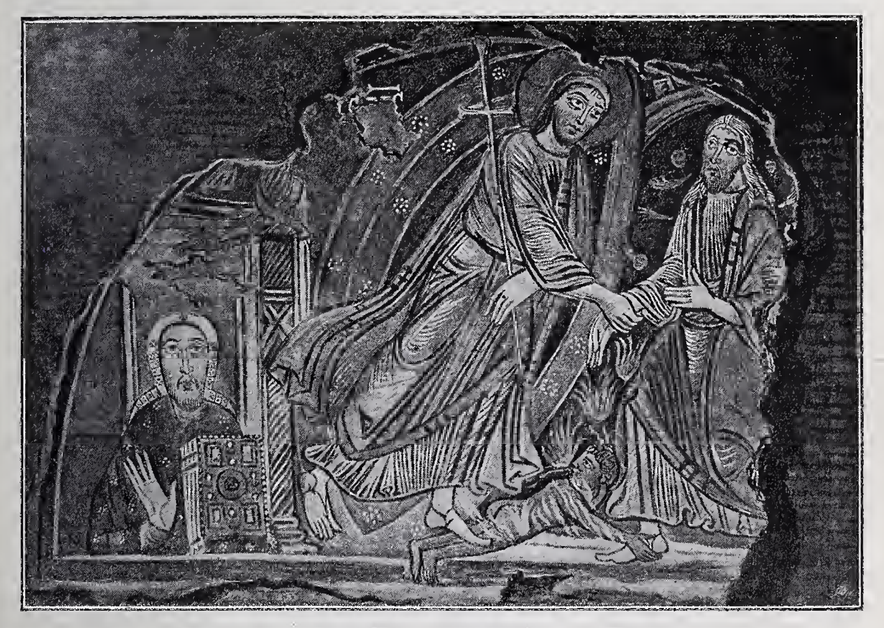


Fig. 71. **Christus in der Vorhölle.** (In der Unterkirche von S. Clemente in Rom.)

zwei von Christus geheilten Besessenen die Teufel in Gestalt von kleinen nackten Menschen mit struppigen Haaren und Flügeln entfahren. Eine ähnliche Darstellung zeigt ein Elfenbein von Ravenna[3], wo der Besessene gebunden erscheint. Dann sind es aber besonders die Darstellungen der Teufels-Austreibungen von Gerasa (Marc. 5, 1—20. Luc. 8, 26—37. Matth. 8, 28—34, wo zwei Daemonia habentes auftreten), in denen die

---

[1] Verschiedene, zum Theil abenteuerliche Erklärungen hierüber bei Menzel, Symbolik II, 326 f.

[2] *Garrucci* tav. 134[2]. [3] Ibid. tav. 456.

Dämonen nach ihrer niedrigsten Seite geschildert werden; so z. B. in einem Mosaik in S. Apollinare Nuovo in Ravenna[1], das wohl die Schweineherde zeigt, in welche die Dämonen gefahren, diese selbst aber nicht. Wie letztere dagegen als kleine Spukgestalten dem Munde der Besessenen entfahren und sich auf die Schweine stürzen, sehen wir auf den Wandgemälden der St. Georgskirche auf der Insel Reichenau und in den Miniaturen des *Codex Egberti*, worauf wir noch zurückkommen werden. Ein Fresco in der Unterkirche von S. Clemente zu Rom, das den Abstieg Christi in die Vorhölle enthält, zeigt den Satan gleichfalls in kleiner menschlicher Gestalt, nackt auf dem Boden liegend; der Heiland tritt auf ihn und aus seinem Munde kommen Feuerbüschel (Fig. 71).

Wir können also einen charakteristischen Unterschied zwischen den ältern und spätern Darstellungen des Teufels erkennen: die ältere christliche Kunst wählte zur Bezeichnung desselben nur Sinnbilder wie die Schlange oder den Drachen (der Löwe kommt erst im Mittelalter vor und läßt sich im christlichen Alterthum nicht nachweisen). Diese symbolischen Gestalten, besonders die des Drachen, gehen aber nach und nach in solche über, die mehr dem Menschen ähnlich sind; sie erhalten menschliche Köpfe und Glieder und sollen nicht mehr bloß wie die Sinnbilder nur die versuchende und zerstörende Macht, sondern die Persönlichkeit des bösen Feindes selbst ausdrücken. Noch einen andern Unterschied können wir wahrnehmen zwischen der frühern und spätern Abbildung des bösen Feindes. Die ältere christliche Kunst wollte mit seiner Darstellung entweder den Sieg des Christenthums symbolisiren oder Schrecken und Grauen vor dem Bösen und seiner zerstörenden Macht erregen, hatte also auch bei Aufführung dieser absoluten Negation des Guten keinen Selbstzweck, sondern nur wieder die Absicht, zum Lobe und zur Ehre Gottes und zur sittlichen Hebung des Menschengeschlechtes beizutragen. Sie hatte diese gleiche Absicht auch bei den verschiedenartigsten Motiven dieser Darstellung, mochte nun der Teufel unter dem Sinnbilde der Schlange oder des Drachen von Michael oder einem christlichen Helden besiegt werden, oder mochte er als scheuer Geselle vor dem Kreuze Christi zurückweichen oder endlich in abscheulicher Mißgestalt als Versucher der Menschen und als Peiniger der Verdammten erscheinen. War ja in den ersten Jahrhunderten das Heidenthum, welches nach christlicher Auffassung ein Werk des Teufels ist, noch die herrschende Macht, und bestand noch die Verehrung der Götter, welche der Apostel geradezu Dämonen nennt. Dann konnten die Christen in schweren Verfolgungen oft genug die Angriffe des bösen Feindes erkennen, der das Werk Gottes auf alle Weise zu zerstören suchte. Ferner

[1] *Garrucci* tav. 248[2].

waren die Christen Zeugen der so tiefen sittlichen Versunkenheit der heidnischen Welt, ihrer Verblendung und gänzlichen Gottlosigkeit, auch der häufigen Besessenheit, in der am augenscheinlichsten sich die dämonische Gewalt offenbarte; war diese letztere ja so zahlreich, daß sich die Kirchenväter für die Wahrheit des Christenthums sogar auf die durch den kirchlichen Exorcismus ausgeübte Gewalt über die bösen Geister berufen konnten. So lag es auch von selbst nahe, daß die ältere christliche Kunst selbst weit herab, solange noch die Macht des Heidenthums in ihrer Erinnerung fortlebte, den Teufel mehr in ernster, schreckenerregender Gestalt darstellte.



Fig. 72. Führich, **Versuchung Christi.** (Aus Thomas von Kempen, Vier Bücher von der Nachfolge Christi. Leipzig, Alfons Dürr.)

Eine andere Art der Darstellung finden wir freilich dann zu jener Zeit, da der Sieg des Christenthums ein ganz entschiedener war und selbst die Erinnerung an die Macht des Heidenthums verschwunden war. Jetzt, seit etwa dem 11. Jahrhundert, wird der Teufel sozusagen verächtlich abgebildet, theils in menschlicher, theils in thierischer Gestalt, aber stets häßlich, um so durch seine Erscheinungsform den vollendeten Sieg des Christenthums und die Ohnmacht des diabolischen Widerstandes anzudeuten. Als das Heidenthum untergegangen war und auf den Trümmern desselben die Kirche als das Reich Gottes auf Erden sich erhob, da war die Macht des Satans gebrochen, man fürchtete sich nicht mehr vor ihm, ja verhöhnte ihn gleichsam. Zu diesem Zwecke sucht ihn die Kunst in seiner individuellen Persönlichkeit darzustellen: nicht als ob er etwa für sich allein abgebildet würde — das lag der christlichen Kunst von jeher ferne, und er hat immer nur eine nebensächliche Behandlung gefunden —, sondern er tritt in mehr menschlicher Gestalt auf, indem die christliche Kunst ihm auf diese Weise um so mehr das Siegel der Verachtung aufdrücken zu können glaubte. In der griechischen Kunst ist nach Didron die Hauptform „eine Mißgestalt aus verschiedenen Thierpartien zusammengesetzt; Fledermausflügel sind an den Schultern angebracht; aus der

Spitze des Echinus treibt ein Schwanz hervor; Arme und Beine sind von einer abstoßenden Magerkeit; der Rumpf ist fett und schwammig oder zum Skelett eingetrocknet; die Augen flammen; die Oeffnungen des Gesichts u. a. speien feurige und stinkende Dünste aus, wie man aus der Haltung der Personen wahrnimmt, welche dabei stehen und sie einathmen; außerdem Runzeln und Haare auf der Haut, Verzerrungen im Gesicht, Verrenkung aller Glieder". Auch die abendländische Kunst zeichnet ihn ähnlich; auch hier tritt er in phantastisch ausgedachter menschlicher Gestalt auf, oft mit Bockshörnern, mit Fledermausflügeln, mit einem Pferdefuß neben einem menschlichen Fuß, wodurch in spätern Bildern das Hinken oder Gelähmtsein ausgedrückt wird [1]. Weil der Teufel ein gefallener Engel ist, so stellt ihn auch die abendländische Kunst sehr oft beflügelt dar, gab ihm aber, wie gesagt, die häßlichen Fledermausflügel. Der Fall Lucifers ist ferner nicht bloß ein solcher aus der Höhe in die Tiefe, sondern auch aus dem Lichte in die Finsterniß, welche ihn besonders charakterisirt, darum wird er durchgängig schwarz gemalt; seine schwarze Farbe läßt aber rothe Gluth durchblicken, die Farbe des Feuers und Blutes. Weil die ältere Kunst hauptsächlich auf das Verächtliche in der Abbildung des Satans ausging, stellte sie ihn auch immer in der Schande der Nacktheit dar; in der Neuzeit hat hingegen Führich hiervon abgesehen, indem er ihn in seinen herrlichen Zeichnungen zur „Nachfolge Christi" (Fig. 72) [2] da, wo er vor den Herrn in der Wüste tritt, vollständig gekleidet darstellt, in menschlicher Gestalt, aber mit Krallen an Händen und Füßen; trotz dieser wenigen Mittel hat es der Meister aber doch verstanden, einen unendlichen Gegensatz zwischen dieser verschmitzten Satansgestalt und der erhabenen, großartig feierlichen und majestätischen Gestalt Christi herzustellen. Auch Klein bildete ihn ähnlich in verschiedenen Zeichnungen zu Glasgemälden. Dieses Verfahren ist in der heutigen christlichen Kunst entschieden nachzuahmen.

Auf ältern Bildern hat der Teufel oft drei Gesichter, z. B. im Bilde der Hölle im Campo Santo zu Pisa, wo er mit jedem Gesichte einen Verdammten verschlingt; auch bei Dante erscheint er so. Es mag diese Art der Darstellung daher kommen, daß man den Teufel als Fratze und Affe des dreieinigen Gottes auffaßte; er erscheint hier als absolutes Princip des Bösen, dessen Kenntniß und Wille nur auf das Böse gerichtet ist; er hält dann gewöhnlich ein Schwert in jeder Hand; die Füße sind mit langen und spitzigen Krallen versehen. Die drei Verdammten, welche verschlungen werden, sind

---

[1] Menzel, Symbolik S. 465.

[2] Thomas von Kempen, Vier Bücher von der Nachfolge Christi (Görres' Uebersetzung). Mit Originalzeichnungen von Joseph Ritter von Führich. In Holzschnitt ausgeführt von Kaspar Oertel (2. Aufl. Leipzig, Alfons Dürr, 1875) S. 24. Daraus entnommen unsere Fig. 72.

die Vertreter der drei Stämme der Menschheit: der Semiten, Chamiten und Japhetiden, daher meist einer weiß, einer roth und einer schwärzlich ist. Damit wollte die alte Kunst sagen: Jeder, der Böses thut, welchem Volke er auch angehört, wird verdammt werden[1]. Doch ist diese Art der Darstellung als ein Auswuchs zu betrachten, wie es ja auch als ein solcher anzusehen ist, Gott in einer Person, aber in drei Gesichtern abzubilden. Am Portale des Straßburger und Freiburger Münsters tritt der Teufel zu den thörichten Jungfrauen (während Christus sich zu den klugen wendet) in Gestalt eines elegant gekleideten, aber auf dem Rücken von Schlangen zernagten Junkers und hält ihnen lächelnd einen Apfel vor. Näher auszuführen, in welch verschiedenen andern phantastischen Gestalten der Teufel, besonders auch im spätern Mittelalter, auftritt, liegt nicht in unserem Zwecke, und wir verweisen auf die diesbezügliche Literatur[2].

---

[1] Laib und Schwarz, Kirchenschmuck 1862, S. 11. 80.

[2] Frhr. Hugo v. Blomberg, Der Teufel und seine Gesellen in der bildenden Kunst. Studien zur Kunstgeschichte und Aesthetik I. Berlin 1867. Vgl. Deutsches Kunstblatt 1856, S. 301 ff. J. E. Wessely, Die Gestalten des Todes und des Teufels in der darstellenden Kunst. Leipzig 1876. G. Heider, Ueber Thiersymbolik und das Symbol des Löwen in der christlichen Kunst (Wien 1849) S. 29 f. — Ueber Darstellungen des Teufels *Zappert*, Vita B. Petri Acolanti p. 70—74. *Auber*, Histoire et théorie du symbolisme religieux. Poitiers 1871.

Viertes Kapitel.
Ikonographie der göttlichen Geheimnisse.

---

a) Die Kindheit Jesu.

1. Mariä Verkündigung.

Wenn wir die Worte des Evangelisten Lucas (1, 26—29), in welchen er die Verkündigung erzählt, tiefer betrachten, werden wir zwar gewahr, wie still und unscheinbar, ohne Geräusch und ohne Gepränge der Evangelist seinen Bericht gibt, einfach und ohne allen Schmuck, gerade so wie der Heilige Geist das große Mysterium vollzog. Aber bei all dieser Einfachheit des Stiles wird uns doch eine gewisse Feierlichkeit des Vortrages nicht entgehen, mit welcher der heilige Schriftsteller die Erzählung begleitet und welche auch von der ältesten Zeit an bewundert wurde.

Um diesen erhabenen Vorgang, wie ihn die Heilige Schrift uns erzählt, und das erhabene Geheimniß desselben uns vor Augen zu führen, hatte die christliche Kunst einen doppelten Weg eingeschlagen: entweder hatte sie sich aus den Worten der Heiligen Schrift mehr die historische Begebenheit als das Mysterium zum Vorwurfe genommen, und zwar mit Darstellung aller Oertlichkeiten und Umstände, und hatte dann hierzu hauptsächlich die apokryphen Evangelien beigezogen, oder sie behandelte die Verkündigung nur allein als Mysterium, mit Beiseitelassung aller untergeordneten Dinge, indem sie sich nur auf die zwei Personen, Maria und den Engel, beschränkte, die dann gerade soviel Stellung und Ausdruck erhalten, als nothwendig ist, um sie zu einander in Beziehung zu bringen, überhaupt nur so viele Beigaben in Bewegung und Gebärde haben, um die mystische Idee zur Anschauung bringen zu können.

Wann nun beginnt die Verkündigung Mariä in den Bilderkreis der christlichen Kirche einzutreten? Es herrscht hierüber keine vollständige Uebereinstimmung. Was das Fest der Verkündigung anlangt, so begegnen uns hierüber, wie über die Marienfeste überhaupt, in den ersten vier Jahrhunderten

keine sichern Nachrichten, wohl aber Zeugnisse von der Verehrung Mariens[1]. Erst in den Kämpfen des Nestorianismus und Monophysitismus, sowie durch die Angriffe der Antidikomarianiten, des Jovinian, Helvidius und Bonosus, sah sich die Kirche veranlaßt, die Gottesmutterschaft und hohe Würde Mariens zu wahren und durch Feste zu fixiren. Auch ist nicht mit Sicherheit nachzuweisen, daß literarische Quellen vor dem Concil zu Ephesus (431) bildliche Darstellungen der Verkündigung erwähnen[2]. Daraus, sowie aus dem Umstande, daß kein einziger Schriftsteller vor dem Jahre 431 eine Marienkirche erwähne (ist übrigens nach Kraus a. a. O. nicht richtig), hat der protestantische Gelehrte Dr. Th. Hach in einer Abhandlung „Die Darstellungen der Verkündigung Mariä im christlichen Alterthum"[3] den Beweis führen wollen, daß vor dem Concil zu Ephesus die Verkündigung Mariä niemals Gegenstand der Darstellung durch die bildende Kunst gewesen sei. Dieser Beweis wäre nun allerdings erbracht, wenn ein Bild in der Katakombe von S. Priscilla, das von den gewiegtesten christlichen Alterthumsforschern als ein Verkündigungsbild angesehen wird, wirklich kein solches wäre. Es ist ein Fresco (Fig. 73), das dem 2. Jahrhundert angehört und eine Matrone zeigt, die, mit langer Tunica und Pallium bekleidet und mit dem Schleier auf dem Haupte, auf einem Lehnstuhle sitzt. Sie ist mit einem vor ihr stehenden Manne im Gespräche, der mit Tunica und Pallium angethan ist, das er mit der linken Hand zusammenhält, während er die Rechte zum Redegestus erhebt. Die meisten und wie gesagt auch die gewichtigsten Autoren: Bottari, Martigny, Garrucci, de Rossi, Kraus, Lehner u. a., sahen darin die Verkündigung Mariä. Diese Ansicht ist nun aber in neuester Zeit zur Gewißheit geworden. Der Katakombenforscher und Schüler de Rossis Dr. Wilpert hat in den Malereien der Kammer 54 in der Katakombe der hll. Petrus und Marcellinus eine Darstellung gefunden, wo eine Frau auf einer Kathedra sitzt und nach der rechten Seite gewandt ist, von welcher ein Mann in langer


Fig. 73. Mariä Verkündigung. (Fresco in S. Priscilla.)

[1] Vgl. Real-Enc. Art. Feste I, 495.

[2] Näheres hierüber bei Kraus, Real-Enc. II, 934.

[3] Vgl. Zeitschrift für kirchl. Wissenschaft und kirchl. Leben von Luthardt 8. Jahrg. (Leipzig 1885), S. 379 ff.

Tunica und Pallium sich naht; er zieht mit der linken Hand das Pallium herauf und hat die Rechte zum Redegestus erhoben. Die vollständige Gleichheit zeigt auch das Bild in S. Priscilla[1]. Wir sehen auf beiden Darstellungen gleichsam die heilige Jungfrau — ihre Handbewegung sagt es deutlich — die Worte aussprechen: „Wie kann das geschehen, da ich keinen Mann erkenne?" und sehen auch die Antwort des Engels: „Die Kraft des Allerhöchsten wird dich überschatten", deutlich in der rechten Hand mit dem vorgestreckten Zeigefinger nach der Sitzenden ausgedrückt. Es ist in diesen beiden Verkündigungsbildern die Thatsache nur allein als Mysterium behandelt, mit Beiseitelassung aller untergeordneten Dinge; wir sehen nur die zwei Personen Maria und den Engel, und der Vollzug des heiligsten Geheimnisses ist nur in dem Redegestus der Hände angedeutet.

Die nun folgenden altchristlichen Darstellungen der Verkündigung betonen mehr das historische Moment und dessen Zufälligkeiten; da sich bei der Kürze des evangelischen Berichtes nicht viele Umständlichkeiten herbeiziehen ließen, griffen die Künstler nach den apokryphischen Nachrichten, und zwar nach denen des Protoevangelium Jacobi. Hier wird erzählt, daß Maria von dem Priester im Tempel die Purpurwolle zum Spinnen erhalten und mit derselben nach Hause gegangen sei. „Eines Tages", wird dann weiter erzählt, „ging sie mit einem Kruge hinaus, um Wasser zu schöpfen. Da erscholl eine Stimme: ‚Sei gegrüßt, Gnadenvolle! Der Herr ist mit dir, du bist gebenedeiet unter den Weibern.' Sie schaute zur Rechten und Linken, woher diese Stimme käme. Erschrocken ging sie in ihr Haus, setzte den Wasserkrug nieder, nahm den Purpur, setzte sich auf den Stuhl und spann. Und siehe, der Engel des Herrn stand bei ihr und sprach: ‚Fürchte dich nicht, Maria, denn du hast Gnade vor Gott gefunden'" u. s. w.[2] Die älteste derartige Darstellung (nach V. Schultze wäre es die älteste Darstellung des Sujets überhaupt) ist ein Sarkophagrelief aus S. Francesco in Ravenna (Fig. 74). Auf der linken Seite sitzt Maria mit Stola und Kopftuch auf einem Stühlchen ohne Lehne. In der erhobenen linken Hand hält sie einen Spinnrocken, dessen unterer Theil abgebrochen ist. Vor ihr gegen rechts steht ein Korb mit der purpurgefärbten Wolle. Rechts steht der bekleidete und geflügelte Engel, in der linken Hand einen Stab haltend; die rechte Hand, die zur Begleitung der Anrede erhoben war, ist abgebrochen, wie auch die gleiche bei Maria. Das Relief soll nach Schultze[3] dem An=

---

[1] Vgl Wilpert, Cyklus christologischer Gemälde S. 3. 19. 20. Abbildung Taf. I—IV, 1 oben und Taf. VI, 2.

[2] Tappehorn, Außerbiblische Nachrichten oder die Apokryphen (Paderborn 1885) S. 26. Vgl. auch de Waal, Die Apokryphen in der altchristlichen Kunst in der Röm. Quartalschrift 1. Jahrg., S. 161 ff. [3] Archäol. Studien S. 211 ff.

fang des 5., nach Hach[1] aber wahrscheinlich eher dem ausgehenden 5. oder dem beginnenden 6. Jahrhundert angehören.

Nach der Erzählung des Protoevangelium würde die Verkündigung Mariä in zwei Acten verlaufen sein: der erste würde die Scene am Brunnen, wo Maria Wasser schöpfte, enthalten, und der zweite würde uns in das Haus der heiligen Jungfrau führen, wo sie mit Spinnen der Purpurwolle beschäftigt ist. Beide Scenen finden wir seit dem 5. Jahrhundert, und es



Fig. 74. **Mariä Verkündigung.** (Sarkophag in Ravenna.)

sind uns folgende Monumente[2] aus altchristlicher Zeit hiervon erhalten, und zwar von der Scene des Wasserschöpfens:

1. Ein Elfenbein-Buchdeckel, früher in S. Celso zu Mailand, jetzt in der Kathedrale daselbst. Der geflügelte Engel steht vor der auf den

[1] Archäol. Studien S. 428.

[2] Wir geben die nachfolgende Aufzählung nach Kraus, Real-Enc. II, 936 ff. Die nähern Nachweise daselbst.

Knieen vor dem Quell liegenden und mit einer Hydria Wasser schöpfenden Maria, welche sich erschrocken umwendet. Das Relief wird ins 6. Jahrhundert gesetzt; doch läßt das Fehlen des Nimbus bei beiden heiligen Gestalten vielleicht noch aufs 5. schließen.

2. Eine Elfenbeintafel des South Kensington Museum (Nr. 149) zu London, wird ins 6.—7. Jahrhundert gesetzt und als „italienisch" bezeichnet[1].

Die Scene des Wollspinnens, welche als die zweite und entscheidende populärer war, findet sich auf folgenden Denkmälern:

1. Auf dem Mosaik Sixtus' III. in S. Maria Maggiore zu Rom (gefertigt zwischen 432 und 440). Wir sehen hier links ein Gebäude mit geschlossener Pforte stehen, über welcher ein Schild aufgehangen ist. Dann folgen zwei geflügelte und nimbirte Engel, mit Dalmatica und Pallium bekleidet und mit Sandalen an den Füßen; hierauf Maria ohne Nimbus in reich gesticktem Kleide mit einem Kleinod auf der Brust, ein edelsteingeschmücktes Diadem auf dem Kopfe und Ringe in den Ohren, auf einem polsterbelegten Sitz mit Fußbänkchen, den Spinnrocken an der rechten Seite und eine lange Flocke von Wolle in den Händen haltend, aufmerksam und erstaunt aufhorchend. Rechts neben ihr steht ein dritter Engel in derselben Erscheinung wie die beiden andern. Alle drei sind theils segnend, theils bewundernd, theils zuredend mit dem Wunder beschäftigt, das eben vor sich geht; denn über dem Haupte Mariens schwebt von links her die Taube als Symbol des Heiligen Geistes, von rechts her ein vierter Engel, der ebenso gekleidet ist wie die übrigen, nur daß er bloße Füße hat, in den Wolken. Lehner[2], dessen Beschreibung wir bisher gefolgt sind, hält diesen für den eigentlichen Verkündigungsengel, während die drei stehenden die gewöhnliche himmlische Gesellschaft ausmachen, die z. B. der hl. Ambrosius und schon das Protoevangelium der Jungfrau beigibt. Doch scheint mir eher derjenige der Verkündiger der himmlischen Botschaft zu sein, der unmittelbar vor der heiligen Jungfrau steht und zu ihr gewendet die Rechte sprechend erhebt.

---

[1] de Waal (Röm. Quartalschrift 1. Jahrg., S. 180) fügt diesen Monumenten noch bei: ein Elfenbein-Reliquiar, früher in Werden, jetzt im Besitz des Fürsten Soltikoff (Abbildung daselbst Taf. VII); ferner einen griechischen Codex der Vaticana (Nr. 1162) mit Predigten auf die Feste der Gottesmutter aus dem 12. Jahrhundert (*d'Agincourt*, Stor. dell' arte vol. VI, tav. L), der Maria im Begriffe zeigt, das Krüglein an einem Seil in den Brunnen hinabzulassen, und wie sie erstaunt aufschaut zu dem heranschwebenden Engel, der ihr die Botschaft bringt; ein zweites Krüglein steht neben ihr an der Erde. Nebenan sieht man Maria, beide Krüglein in der Hand, heimeilen und zu ihrem Throne treten; ein zweites Bild stellt die zweite Verkündigung dar, wobei die heilige Jungfrau sitzend den Purpurstreifen in der Linken hält.

[2] Marienverehrung S. 300 f.

2. Auf einem Oelfläschchen von Monza aus der Zeit Gregors d. Gr. steht der Engel geflügelt, mit Nimbus, wie auf dem Mosaik noch ohne Scepter, vor der Jungfrau, welche sich von ihrem Stuhle erhoben hat und anscheinend die Wolle aus einem Korbe zieht.

3. Auf dem Elfenbein der Sammlung Trivulzi zu Mailand steht der Engel geflügelt und mit Scepter vor der ebenfalls aufgerichteten Jungfrau. Diese hat zu ihren Füßen einen kleinen Korb, in welchem die Spindel u. s. f. sichtbar ist (5.—6. Jahrhundert).

4. In der Evangelienhandschrift des Rabulas zu Florenz (aus dem Jahre 586) steht der Engel, geflügelt, mit Nimbus und Scepter, ebenso wie Maria, die, gleichfalls mit Nimbus, Tunica und Pallium, sich vor ihrem Sessel und auf der diesen tragenden Stufe angesichts eines Gebäudes aufgerichtet hat und die Wolle aus einer Art Urne herauszieht.

5. Aehnlich auf einem geschnittenen Steine des *Cabinet des Médailles* zu Paris.

6. Einen zweiten in derselben Sammlung erwähnt Rohault de Fleury (La sainte vierge I, 78, pl. IX).

Auf all diesen Darstellungen sieht man den Korb und die Urne, aus welcher die heilige Jungfrau eben den Wollfaden herauszieht. Auf andern sieht man nicht den Korb, sondern nur die Spindel; so:

7. Eine Platte vom Elfenbeinstuhl des hl. Maximianus bei Olivieri in Pesaro, um 556 entstanden. Maria sitzt unter einem Gebäude auf ihrer Kathedra, anscheinend einem geflochtenen Korbstuhle, die Spindel in der Linken. Der Engel steht geflügelt, mit dem Scepter vor ihr. Beide ohne Nimbus.

8. Elfenbeinbuchdeckel in Paris. Engel, geflügelt und mit Nimbus und Scepter, steht vor der ebenfalls mit dem Nimbus geschmückten, in einem geflochtenen Stuhle sitzenden Madonna, welche die Spindel wieder in der Linken hält.

9. Elfenbein der Sammlung Trivulzi in Mailand. Engel und Maria ohne Nimbus. Der Engel ungeflügelt, aber mit dem Scepter, Maria mit der Spindel, stehend.

10. Mosaik aus der Zeit Leos III. in S. Nereo ed Achilleo in Rom. Engel mit Flügel und Scepter, Maria sitzend mit der Spindel, beide mit Nimbus.

11. Elfenbeinpyxis aus der ehemaligen Hahnschen Sammlung in Hannover, jetzt wahrscheinlich in Paris.

Alle diese Darstellungen lehnen sich an die Apokryphen an und betonen so mehr, wie gesagt, das historische Moment in der Verkündigung; ihnen läßt sich nur ein einziges Denkmal aus dieser altchristlichen Zeit gegenüberstellen, das mehr das Mysterium zeigt und also einfach das Lucasevangelium

wiedergibt: es ist eine Elfenbeinplatte von einem Kästchen oder Buchdeckel in der Nationalbibliothek zu Paris, welche zwischen dem 5.—7. Jahrhundert entstanden sein soll.

Wie sich in diesen altchristlichen Denkmälern eine doppelte Art der Darstellung der Verkündigung zeigt, so finden wir auch in den mittelalterlichen Verkündigungsbildern eine zweite Auffassung: entweder wollen die Künstler einen Theil des Erlösungswerkes, hier also in der Verkündigung den Anfang desselben, darstellen und dieser Darstellung also einen speciell christologischen Charakter geben, oder sie fassen die Verkündigung lediglich oder doch vorwiegend nur als ein Ereigniß im Leben der heiligen Jungfrau auf. Im erstern Falle geben sie dann eine einfache, alle Nebenumstände fern lassende Darstellung, im zweiten aber wird die Composition entwickelter und reicher; sie begnügen sich dann ebenfalls nicht mit dem einfachen Bericht des hl. Lucas, sondern ziehen die legendarischen Nachrichten herein. Als Quelle für solche Darstellungen des spätern byzantinischen Mittelalters hat man das Malerhandbuch vom Berge Athos[1] anzusehen. Wir finden hier eine doppelte Angabe für die künstlerische Behandlung unseres Sujets. Die einfachere verlangt: „Ein Haus und die Heiligste steht vor einem Sessel und hält das Haupt ein wenig geneigt, und in der einen Hand hält sie Seide, welche auf eine Spindel aufgewickelt ist, und die Rechte hat sie ausgestreckt gegen den Engel. Und der Fürst Gabriel ist vor ihr; mit der Rechten segnet er sie und mit der Linken hält er einen Speer. Und über dem Hause ist der Himmel und aus ihm steigt der Heilige Geist in einem Strahle auf das Haupt der Heiligsten hernieder."[2] Eine weiter entwickelte Behandlung zerlegt da, wo „von den 24 Häusern der Gottesgebärerin" die Rede ist[3], die Verkündigungserzählung in vier Scenen: 1. Maria sitzt auf einem Stuhle und spinnt rothe Seide; vom Himmel kommt ein Engel mit einem blühenden Zweige in der Linken und segnet sie. 2. Der Engel steht vor ihr und spricht das „Ave Maria". Maria steht staunend vor ihm und sagt in einem Spruchbande: „Wie kann das geschehen" u. s. w. 3. Der Engel steht da mit Ehrfurcht und zeigt nach oben; er sagt: „Der Heilige Geist wird über dich kommen" u. s. w. 4. Maria sitzt auf einem Throne und zwei Engel halten einen großen Schleier, und über ihr steigt der Heilige Geist hernieder in viel Glanz und in vielen Wolken.

Für diese Viergestaltung des Malerhandbuchs muß man, meint Hach[4], das Menologium des hl. Basilius[5] als Vorbild ansehen, das zwischen

---

[1] Das Handbuch der Malerei vom Berg Athos. Deutsche Ausgabe von Schäfer. Trier 1885. [2] Ebd. S. 171. [3] Ebd. § 400, S. 288. [4] Ebd. S. 441.

[5] Basilii Menologium Graecorum (Urbini 1727) tom. III. Mart. 25. Annuntiatio S. Deiparae.

977 und 984 abgefaßt ist. Dieses zerlegt nämlich gleichfalls die Verkündigungserzählung in vier den eben angeführten ganz analoge Abtheilungen. Die erste bildet die einleitende Erzählung. Gott Vater habe, da das Erlösungswerk weder den Teufeln noch den himmlischen Mächten vorher bekannt werden sollte, das Geheimniß einzig dem Erzengel Gabriel anvertraut, zugleich aber schon vorgesorgt gehabt, daß Maria heilig und rein und würdig geboren worden war. In der zweiten Gruppe kommt der Engel in Nazareth zu Maria und redet sie mit dem Englischen Gruße an, worauf sie fragt: „Wie wird mir das geschehen?“ Die dritte Gruppe besteht in der Antwort des Engels, daß der Heilige Geist über sie kommen werde. Endlich die vierte



Fig. 75. **Mariä Verkündigung.** (Aus dem Trierer Codex Egberti.)

Gruppe wird gebildet durch das Ecce ancilla der heiligen Jungfrau und die gleichzeitig mit demselben eintretende Empfängniß des Sohnes Gottes.

Diese, wie wir sie nennen wollen, mehr historische Auffassung mit der Scene des Spinnens, die wir meist in der altchristlichen Kunst gefunden und die noch — wohl in Anlehnung an die Denkmäler dieser Zeit — vom Malerhandbuche vom Berge Athos vorgeschrieben wird, treffen wir während der ganzen romanischen Periode bis zum Beginn der Gotik. Maria ist dann gewöhnlich so dargestellt, wie sie sich eben von ihrer Arbeit, dem Spinnen, erhoben hat und aufrecht vor dem Verkündigungsengel steht, um seine Botschaft entgegenzunehmen; so z. B. auf einem Relief an dem marmornen Tauf-

brunnen in der Taufkapelle S. Giovanni in Fonte im Dome zu Verona, die schon im 8. Jahrhundert erwähnt, 1122 erneut wurde. Maria hat sich eben vom Spinnen erhoben und zeigt sich erschrocken; rechts und links steht je eine Dienerin; der Engel ist mehr schwebend als stehend gebildet.

Neben dieser Art der Darstellung, welche sich mehr an die Apokryphen hält, begegnen uns aber auch in der romanischen Zeit vielleicht ebenso viele Beispiele, welche nur den einfachen Bericht des hl. Lucas zur Unterlage haben, so daß die heilige Jungfrau und der Engel die ganze Scene ausmachen. Erstere ist dann meistens stehend, doch mitunter auch sitzend dargestellt. Ein vorzügliches Beispiel dieser Art gibt der *Codex Egberti*[1], der dem letzten Viertel des 10. Jahrhunderts angehört (Fig. 75). Der Vorgang spielt hier vor dem Castellum Nazareth; wir sehen nur die heilige Jungfrau und den Engel, beide stehend. Erstere breitet verwundernd die Hände aus, während der Engel sprechend die Rechte erhebt und in der Linken ein Vortragkreuz hält; beide haben den Nimbus. Der Vorgang ist ganz einfach, still und ohne alles Gepränge gegeben, entbehrt aber bei all dieser Einfachheit doch nicht einer gewissen Feierlichkeit, gerade so wie der Bericht des hl. Lucas. Die spätere Zeit konnte zur Nachahmung kein einfacheres und würdigeres Beispiel finden. Gleich einfach ist auch das Verkündigungsbild an den Reliefs der alten Bronzethüre des Domes zu Pisa aus dem 12. Jahrhundert. Maria hat sich eben von ihrem Sitze erhoben und wendet sich leicht dem Engel zu, der, noch außerhalb des Gebäudes, seine Rechte sprechend erhebt. Auch an der Fassade von S. Zeno zu Verona, an der sich rohe, aber mehrfach interessante Reliefs von 1139 befinden, sieht man unten links die Verkündigung. Maria aber ist hier sitzend dargestellt; sie neigt sich dem Engel zu, der steht und sprechend den Zeigefinger erhebt. Noch im 13. Jahrhundert gibt das Fragment einer Glocke[2] den Vorgang einfach und gut, entsprechend der Würde und Erhabenheit seines Geheimnisses: durch eine ganz einfache Gebärde der dastehenden heiligen Jungfrau und des Engels ist alles ausgedrückt; man sieht: der Engel hat gesprochen, Maria spricht, und alles ist gesagt, alles geschehen, das Mysterium ist erfüllt; Maria ist die Mutter Gottes.

Im 13. Jahrhundert und weiterhin tritt dann das Verkündigungsbild als der Ausdruck eines solchen theologischen Dogmas allenthalben vor uns. Es wurde dieses Bild jetzt ein Hauptbestandtheil einer jeden größern Reihe religiös-kirchlicher Darstellungen, gleichsam der Eckstein jeglicher religiösen De-

---

[1] Die Miniaturen des Codex Egberti in der Stadtbibliothek zu Trier. In Lichtdruck herausgegeben von Fr. X. Kraus (Freiburg, Herder, 1884) Taf. IX.

[2] Abgebildet bei *Grimouard de St-Laurent*, Guide de l'art chrétien IV (Paris 1874), 106, n. 12.



Fig. 76. **Mariä Verkündigung.** (Sculpturen an der Kathedrale zu Amiens.)

coration. Es bildete einen Theil einer jeden Altarverzierung, und zwar sowohl in der Sculptur als auch in der Malerei. Besonders oft an den Außenflügeln der gotischen Altäre sehen wir dessen Darstellung, z. B. an dem großen Altarwerke, das jetzt die Johanneskapelle des Domes zu Köln schmückt, den Namen des „Kölner Dombildes" führt und dem Stephan Lochner zugeschrieben wird, der, aus der Gegend von Konstanz gebürtig, um 1440 bis 1450 zu Köln eines der hervorragendsten Glieder der dortigen Malerzunft war. Desgleichen an den Außenflügeln des Genter Altares, der von den Gebrüdern Hubert und Johann van Eyck 1432 für die Kapelle des Jodocus Vydt und seiner Gemahlin in der Kirche St. Johann zu Gent fertiggestellt wurde. Maria, in weißem, lang herabwallendem Gewande an ihrem Betpulte kniend, über ihrem Haupte die Taube, vernimmt, den Blick aufwärts gerichtet und die Hände über die Brust gelegt, die himmlische Botschaft. Der Engel Gabriel, ebenfalls in weitem weißem Gewande, verkündet diese kniend, die Lilie in der Linken, mit der Rechten nach oben deutend. Im Hintergrunde des Gemachs hat man durch ein gotisches Fenster Ausblick auf die Häuser einer Stadt. Der Englische Gruß ist hier grau in grau gemalt, aber überaus zart und schön; Maria ein Bild voll hoher Würde. Das Werk, jetzt im Berliner Museum (Nr. 520 u. 521), wurde in dieser Art der Darstellung der Verkündigung maßgebend für die ganze spätere niederländische Schule. Auch in Dresden (Museum Nr. 1836) findet sich eine Verkündigung von Eyck auf den Außenflügeln eines ehemaligen Altares (der Sage nach des Reisealtares Karls V.) in stehenden Figuren, gleichfalls grau in grau gemalt und Sculpturen nachahmend.

Die beiden Figuren der Verkündigung sind zuweilen weit voneinander getrennt, so daß für den ersten Blick kaum ihre Zusammengehörigkeit herausgefunden wird; so steht z. B. die heilige Jungfrau auf der einen Seite des Altares, der Engel auf der andern, oder man findet die beiden Figuren in Nischen, oder an Säulen oder an Piedestalen am Eingange des Chores. Ein Altarbild mochte darstellen, was es wollte, sei es eine Geburt Christi, die thronende Madonna, Mariä Krönung, die Kreuzigung oder das heilige Abendmahl: die Verkündigung bildete fast unveränderlich im Mittelalter einen Theil der Decoration, entweder auf dem Gewölbebogen oben oder auf der Predella unten, oder, was sehr gewöhnlich, als Gemälde oder Schnitzwerk an den Thüren eines Tabernakels oder Triptychons. Sind die beiden Figuren lebensgroß, so erscheinen gewöhnlich beide entweder stehend, z. B. Sculptur an der Kathedrale zu Amiens (Fig. 76), oder kniend, wie bei der schönen Sculptur von Luca della Robbia am Ospedale degli Innocenti in Florenz (Fig. 77); erst in späterer Zeit erscheint im Mittelalter die heilige Jungfrau auch sitzend und der Engel kniend.

Im 15. Jahrhundert findet man die Verkündigung oft auch allegorisch oder symbolisch behandelt: Maria ist sitzend dargestellt und ein Einhorn flüchtet sich in ihren Schoß; ein knieender oder stehender Engel bläst auf einem Jagdhorne, drei oder vier Hunde kauern neben ihm. Der Dichter Konrad von Würzburg läßt in der „Goldenen Schmiede" (S. 256 f.) Gott Vater selbst als Jäger den eingebornen Sohn, das Einhorn, in den Schoß der heiligen Jungfrau treiben. Schon aus dem 13. Jahrhundert gibt es eine Stickerei [1], die diesem Texte des Dichters sehr genau entspricht. Maria mit Nimbus ist sitzend dargestellt und hält das Einhorn, das in ihren Schoß geflüchtet ist; ein Engel steht vor ihr und bläst, mit der Linken das Jagdhorn am Munde haltend; in der Rechten hält er einen dreifachen Kreuzstab und die

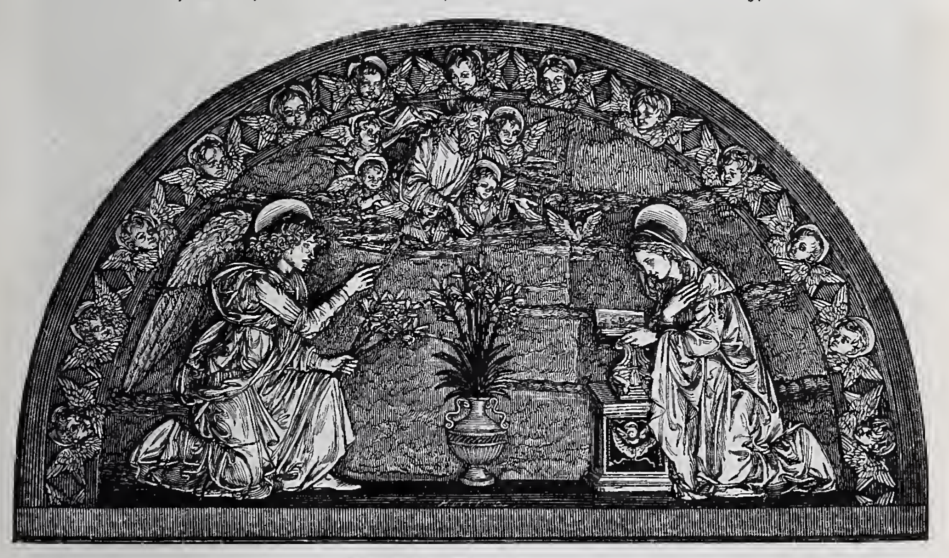


Fig. 77. Luca della Robbia, **Mariä Verkündigung.** (Ospedale degli Innocenti in Florenz.)

Leine, an welche drei Hunde (charitas, veritas, humilitas sind sie bezeichnet) gebunden sind; in der Mitte ist ein Brunnenbecken, worauf der Heilige Geist in der Gestalt der Taube in Strahlennimbus steht [2]. Diese Allegorie scheint

[1] Die Abbildung bei Kraus, Die christliche Kunst in ihren frühesten Anfängen (Leipzig 1872) S. 216.

[2] Vgl. hierüber auch: Schneider, Zur Einhornlegende, im Anzeiger des Germ. Mus. 1883, Sp. 133 f. Katholik 1880 (October-Heft), S. 412 f., wo ein im Schlosse Aufenstein bei Matrei in Tirol aufgefundenes Einhornbild beschrieben wird. Dengler, Kirchenschmuck, Neue Folge II, Heft 12, S. 14, wo eine höchst eigenthümliche symbolische Darstellung des Englischen Grußes mit dem Einhorn behandelt wird, die sich als Wandgemälde in der alten Schloßkirche zu Navis im Wippthale an der Brennerbahn-Linie befindet.

im 16. Jahrhundert sehr allgemein und deren Sinn wohl bekannt gewesen zu sein; sie ist besonders auf den altfranzösischen und altdeutschen Kupferstichen oft wiederholt, am öftesten auf Stickereien aus Frauenklöstern.

Mit der mystischen Darstellung der Verkündigung werden auch gewisse Embleme verbunden, die eine bestimmte Bedeutung an die Hand geben; so wird mitunter Maria mit einer von Edelsteinen und Blumen strahlenden Krone auf dem Haupte, auf einem Throne sitzend und die Botschaft des Engels mit aller Majestät empfangend dargestellt, oder sie sitzt in einem mit einer Rosenhecke umgebenen Garten (der hortus conclusus des Hohen Liedes!), oder der Engel trägt das versiegelte Buch in seinen Händen oder einen Oelzweig und hat einen solchen auch auf dem Haupte, wie auf dem hochfeierlichen Bilde von Simone Memmi (1284—1344), das, 1333 für den Dom zu Siena gemalt, jetzt in den Uffizien zu Florenz sich befindet (Fig. 78). Maria macht eine eigenthümlich schüchterne Wendung, während der Engel auf beide Kniee sich niedergelassen hat und oben Engelköpfchen erscheinen, von welchen Strahlen auf die heilige Jungfrau niedergehen.

Indem die Heilige Schrift die ganze Erzählung von der Verkündigung als eine einfache Thatsache und als ein wirklich vorgekommenes Ereigniß gibt, konnte auch die christliche Kunst mit diesem Mysterium die historische Begebenheit verbinden und so beide in einem Bilde zusammenfassend darstellen. Es war dann der Phantasie des Künstlers, abgesehen natürlich von der Würde und Erhabenheit des Mysteriums, die er stets zu beachten hat, lediglich nur durch die Worte der Heiligen Schrift eine Schranke gesetzt und durch jene Eigenthümlichkeit der Zeit, des Ortes und der Umstände, welche bei der Darstellung eines jeden geschichtlichen Ereignisses maßgebend ist. Allerdings lag es bei dieser Vermengung des Historischen und Mysteriösen nur zu nahe, daß die Künstler ersteres zu sehr premirten, daß sie die Schranken nur zu oft überschritten und große Fehler gemacht wurden. Wiewohl die Handlung an und für sich so einfach ist und nur zwei Personen als handelnd auftreten, ist es doch staunenswerth, welch mannigfaltige Darstellungen dieses Thema, besonders in der Zeit des spätern Mittelalters und der Renaissance, erfahren hat. Kein Wunder, daß es so viele verkehrte und des hohen Geheimnisses unwürdige Auffassungen gibt.

Ein für alle Zeiten mustergiltiges Bild dieses Mysteriums hat Fra Angelico da Fiesole in dem Kloster S. Marco (dritte Zelle) zu Florenz gemalt. Maria mit gekreuzten Armen und dem Buche kniet, etwas gegen den Engel geneigt, auf einem kleinen Betschemel; der Engel, ohne Stab und Lilie, steht aufrecht vor ihr in langem, rothem Gewande. Der Vorgang spielt in einem Klostergange, und nur ein Heiliger sieht betend im Hintergrunde der Erscheinung zu. Eine himmlische Zartheit liegt in diesen Köpfen, die edelste

Einfachheit in den Gewändern, und der ganze Vorgang zeigt eine so feierliche Ruhe und wahrhaft himmlische Würde, daß man den Bericht des heiligen Evangelisten im Bilde hier wieder erkennt. Mit weniger äußern Mitteln, als hier geschehen, kann das Geheimniß der Verkündigung nicht mehr dargestellt werden. In dem gleichen Kloster S. Marco, an der Wand des Kreuzganges,



Fig. 78. Simone Memmi, **Mariä Verkündigung.** (Uffizien zu Florenz.)

ist von demselben Meister derselbe Gegenstand noch einmal und ebenso einfach gegeben worden, nur mit dem Unterschiede, daß die heilige Jungfrau hier sitzt und der Engel ebenfalls wie die heilige Jungfrau mit gekreuzten Armen schwebend oder vielmehr im Begriffe niederzuknien gezeichnet ist. Der Vorgang geschieht unter der Säulenhalle eines Klosters; die Taube fehlt (Fig. 79). Aus der Schule des Meisters ist auch ein wunderschönes Bildchen

11*

in der Galerie zu Dresden (Nr. 19); auch hier ist die heilige Jungfrau sitzend dargestellt und hat die Arme gekreuzt. Der Engel kniet auf Wolken. Das Zarte, Feierliche des Ganzen wird noch gehoben durch den Goldgrund. Vorbild für diese einfach feierlichen Compositionen des engelgleichen Malers war Giottos Verkündigung in der Annunziata dell' Arena zu Padua. Maria kniet hier, voll Demuth die Hände über der Brust gefaltet und zugleich ein Buch haltend und die Augen niedergeschlagen, eine kraftvolle, von aller Weichlichkeit und Sentimentalität weit entfernte Jungfrau; ihr Zimmer wird von einem großen himmlischen Strahle erleuchtet. Der Engel hat sich auf beide Kniee niedergelassen und erhebt segnend die Rechte, in der Linken hat er ein Spruchband und ist von himmlischem Lichte umflossen. Der Vorgang geschieht in dem einfachen Hause Mariens.

Was die Zeit anlangt, in welche die christlichen Künstler in ihren Darstellungen das Ereigniß der Verkündigung verlegen sollten, so ist ihnen hierüber von der Heiligen Schrift keine besondere Norm gegeben. Die Kirchenväter und ältern Ausleger der Heiligen Schrift nehmen an, daß die Verkündigung in der ersten Zeit des Frühlings, und zwar abends, bald nach Sonnenuntergang, in der nachher als „Ave Maria" geheiligten Stunde, stattgefunden habe, und daher auch das Glockenzeichen, welches die Ankündigung gibt, der „Angelus" genannt worden sei. Letztern Gedanken hat der Wiener Meister Führich[1] sehr sinnreich dadurch angedeutet, daß er hinter dem Verkündigungsengel einen andern Himmelsboten eine Glocke läuten läßt, unter welcher die Aufschrift „Ave Maria" angebracht ist (Fig. 80). Auf ältern Werken findet man das Ereigniß auch als um Mitternacht stattgefunden angegeben, indem entweder Mond und Sterne am Himmel erscheinen oder eine brennende Wachskerze oder Lampe vorhanden ist.

Als Ort der himmlischen Erscheinung kann nach der Heiligen Schrift (Luc. 1, 28) nur das Innere des Hauses der heiligen Jungfrau gemeint sein. Abweichende Darstellungen hiervon, wie wenn z. B. Maria gerade, als der Engel erscheint, Wasser aus dem Brunnen außerhalb ihres Hauses schöpft, sind ein Nachklang der apokryphen Darstellungen der ältesten Kunst. Wir sehen den Vorgang übrigens bald in das Innere des Hauses, bald in eine Kirche, bald auch selbst auf die Straße verlegt. So hat Francia Raibolini (1450—1517) in seinem großen Verkündigungsbilde in der Brera zu Mailand die Scene auf die Straße einer Stadt zwischen hohe Gebäude verlegt. Das sonst herrlich schön gemalte Bild zeigt Maria mit dem innig frommen Ausdrucke, der Francia eigen ist; sie steht an einem hohen Gebäude und

[1] Der Bethlehemitische Weg. Dreizehn Originalzeichnungen von Joseph Ritter von Führich (3. Aufl., Leipzig, Alfons Dürr), Bl. 1, wonach unsere Fig. 80 angefertigt.

neigt dem Engel ihr Haupt zu, der mit einer Lilie in der Linken auf der andern Seite steht und die Rechte sprechend erhebt. In der Mitte ist ein großer Freiblick gelassen in die blaue Luft, woher die Taube erscheint; ganz im Hintergrunde eine kleine Landschaft. Mehr eine Art Votivbilder sind solche Darstellungen, welche die Verkündigung zwischen zwei Heiligen zeigen: so z. B. von demselben Meister ein Gemälde, das die Verkündigung zwischen dem hl. Hieronymus und Johannes dem Täufer zeigt, in der Pinakothek zu Bologna. Eine ähnliche Auffassung mit dem Täufer und St. Sebastian



Fig. 79. Fiesole, **Mariä Verkündigung.** (S. Marco in Florenz.)

ist auch die von Timoteo della Vite (1467—1533) in der Brera zu Mailand.

Overbeck verlegt in einer zarten Bleistiftzeichnung im Museum zu Basel den Vorgang in eine gotische Halle, in deren Hintergrund man einen Garten sieht, woselbst der hl. Joseph die Blumen gießt. Die sitzende heilige Jungfrau hat eben das Buch zugeschlagen und horcht auf die Worte des erscheinenden Engels, der kniend seine Botschaft vorträgt. Wenn der Vorgang in das Innere des Hauses verlegt ist, so schaut dieses zuweilen aus wie ein Oratorium; manchmal sehen wir ein Portal mit offenen Arcaden, öfter aber

auch bloß ein Schlafzimmer. Auf altdeutschen und niederländischen Gemälden gibt uns der Künstler, allerdings mitunter in sehr naiver Weise, ein altdeutsches gotisches Zimmer mit einem Gitterfenster und kleinen Butzenscheiben; ein Bett mit Kissen oder eine bequeme, mit Vorhängen versehene, vierfüßige Bettstatt ist zu sehen und dergleichen andere Hauseinrichtungen mehr. Wir haben hier dann weiter nicht viel mehr als das Konterfei einer altdeutschen Stube, was wohl „naiv", aber der Würde der Sache nicht entsprechend ist, besonders wenn dazu nicht bloß Beiwerke angegeben sind, welche die Beschäftigung der heiligen Jungfrau andeuten sollen, wie Körbchen mit Näharbeit, Scheeren, Spinnrocken u. dgl., sondern noch Hunde, Katzen und dergleichen Wesen die Gesellschaft bilden.

Die heilige Jungfrau selbst wird am besten kniend als im Gebete begriffen oder in einem größern aufgeschlagenen und auf einem Tische vor ihr liegenden Buche lesend dargestellt. So besonders, wenn derjenige Moment gewählt ist, in welchem sie ihre Einwilligung in den göttlichen Willen ausdrückt: „Siehe, ich bin eine Magd des Herrn; mir geschehe nach deinem Worte!" Sie wird dann am passendsten mit geneigtem Haupte und mit gefalteten Händen und niedergeschlagenen Augen daknien voll Demuth und Ergebenheit, wie auf dem Genter Altare des Joh. van Eyck oder wie auf dem Verkündigungsbilde des Hubert van Eyck in der Pinakothek zu München. Maria, ganz jugendlich, zart und innig fromm, kniet hier mit aufgelösten Haaren und in dunkelblauem Gewande vor einem Pulte und hat ein Buch vor sich; sie hat sich der Erscheinung des Engels zugewendet: ein Motiv, das aus der niederländischen Schule in zahlreiche Bilder der oberrheinischen Schulen übergegangen ist.

Wir haben schon oben gesagt, was unter dem „Schrecken" Mariens bei Erscheinung des Engels zu verstehen sei, und es ist deshalb fehlerhaft, wenn man den erhabenen und heiligen Inhalt der Scene dadurch stört, daß man Maria als wirklich erschreckt emporfahrend oder unwillig von ihrem Sitze sich erhebend erscheinen läßt, zumal da es ja nicht die Anwesenheit des Engels, sondern sein Wort ist, worüber sie erschrak. So hat Luca Signorelli (1441—1523) im Dome zu Volterra die heilige Jungfrau aufgefaßt, wie sie erschrocken die Hände ausbreitet und selbst das Buch hat auf den Boden fallen lassen. Kein Wunder! denn der Engel erscheint so rasch in flatternden Gewändern, daß sie keine Zeit mehr finden kann, sich zu fassen. Den gleichen Fehler hat Bernardino Pinturicchio (1455—1513) in seinen Fresken des Domes S. Maria Maggiore zu Spello gemacht.

Wenn der Maler aber den Moment ausdrücken will, in welchem eben der Engel erscheint und seinen Gruß ausspricht, kann Maria stehend gedacht werden und können ihre Blicke auf ihn gerichtet sein, wie denn so die heilige

Jungfrau besonders auf vielen italienischen Verkündigungsbildern dargestellt ist, z. B. von Filippo Lippi, Signorelli, Pinturicchio, Francia Raibolini, Andrea del Sarto u. a. Eine solche Auffassung finden wir auch aus der Neuzeit in der Kunstschule von Beuron-Emmaus in Prag. Maria steht verwundert, die Hände ausbreitend, der Engel kniet, die Rechte erhebend. Wie durch all die herrlichen Bilder dieser Schule zieht sich auch durch diese Darstellung eine innige Frömmigkeit und ein hochfeierlicher Ernst: Eigenschaften, die freilich vor der modernen Kunstanschauung keine Gnade finden. Aber auch sitzend, vielleicht ebenso oft als stehend, findet man die heilige Jungfrau besonders in den frühern italienischen Bildern: so z. B. bei Angelo

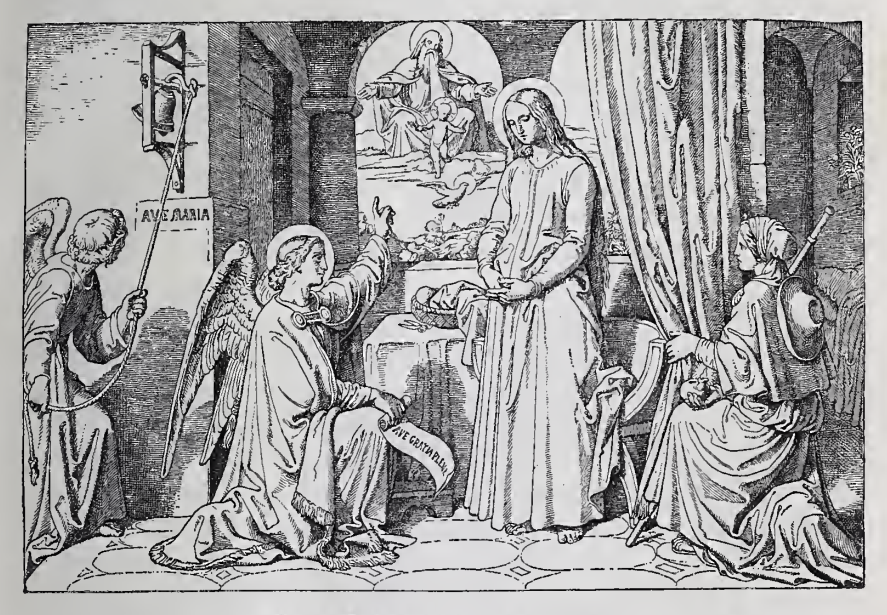


Fig. 80. Führich, **Mariä Verkündigung.** (Aus dem „Bethlehemitischen Weg". Dreizehn Originalzeichnungen von Joseph Ritter von Führich. Leipzig, Alfons Dürr.)

Gaddi (gest. 1396) im Dome zu Prato; Spinello Aretino (gest. 1410) in einer innig zarten und frommen Darstellung im Palazzo Borghese zu Rom; Simone Memmi; Ambrogio Lorenzetti (um 1330) in dem schönen Bilde der Akademie zu Siena; Fiesole in den Uffizien zu Florenz, aus dessen Schule ein ungemein zartes, feierliches Bildchen in der Galerie zu Dresden (Nr. 19); Lorenzo Monaco (1370—1425) in dem Altarbilde aus der Abteikirche zu Cerreto, jetzt in den Uffizien zu Florenz; Alesso Baldovinetti (1427—1499) in S. Miniato bei Florenz; Antonio und Piero Pollajuolo (1441 bis ca. 1496) im Museum zu Berlin u. a.

Aber trotzdem, daß so bedeutende Meister die heilige Jungfrau sitzend darstellen, halten wir erstere Art der Auffassung, in der Maria kniend gedacht ist, doch für die richtigere, weil in ihr mehr die Demuth zum Ausdrucke kommt und sie überhaupt der Würde des hohen Geheimnisses entsprechender ist. Als besonderes Attribut hat die heilige Jungfrau auf den Verkündigungsbildern die Lilie ohne Staubgefäß als symbolischen flos Mariae gewöhnlich zu ihren Füßen.

Der Engel Gabriel, der Engel der Verkündigung, wird in weißem Gewande, Diakonengewande, abgebildet, wodurch nicht nur die himmlische Reinheit, sondern auch seine priesterliche Eigenschaft angedeutet ist; er hat gewöhnlich einen Lilienstengel, oft aber auch einen Stab mit dem Kreuze, wie schon im *Codex Egberti*, oder ein Scepter, das Attribut eines Heroldes, daran eine Schriftrolle mit den Worten: Ave Maria gratia plena, in der Hand; die Rechte hebt er wie segnend oder sprechend empor. Seine Haltung ist gemäß seiner erhabenen Sendung würdevoll, ernst und ruhig. Die Flügel sind wesentlich und niemals weggelassen; sie sind entweder weiß oder buntfarbig, beaugt wie ein Pfauenschweif oder in Gold getaucht. Was des Engels Stellung anlangt, so ist er auf den griechischen Gemälden und auf den ältern italienischen Bildern stehend gezeichnet, kommt aber vielfach auch kniend zur Darstellung: nicht, weil er vor Maria als der Königin des Himmels erscheint, wie man schon gemeint, sondern als Zeuge des über die Sinnenwelt hinausgehenden Wunders, als Ausdruck der Anbetung dessen, der durch die überschattende Wirkung des Heiligen Geistes gegenwärtig ist. Maria wird ja durch das Geheimniß der Menschwerdung, in Hinsicht auf das Eingehen Gottes in die Welt und auf seine Gegenwart in ihr, im vollendetsten Sinne vornächst Arche des Bundes, Thron und Tabernakel des Höchsten, sein Allerheiligstes. Daher erscheint der Engel vor ihr mit Recht in kniender Stellung. Nach den Worten desselben (Luc. 1, 35) muß auch die Anwesenheit des Heiligen Geistes auf den historischen Verkündigungsbildern erklärt werden; die sichtbare Gestalt der Taube ist conventionell und schon auf den ältesten diesbezüglichen Bildern, z. B. in Maria Maggiore zu Rom. Bald schwebt die Taube oberhalb der heiligen Jungfrau, manchmal fliegt sie zum offenen Fenster herein, manchmal sitzt sie auf dem Haupt der heiligen Jungfrau, letzteres besonders bei Sculpturen, z. B. ursprünglich bei dem berühmten „Englischen Gruße“ von Veit Stoß (1447—1533) in der St. Lorenzkirche zu Nürnberg. Die geheimnißvolle Ueberschattung ist früher auch durch von der Taube ausgehende Strahlen nach dem Ohre der heiligen Jungfrau hin angedeutet worden. Christus ist das Wort nach Johannes, und das Wort findet Eingang durch das Ohr. In einem alten Kirchenliede heißt es:

Dum Verbum aure percipis,
In verbo Verbum concipis.

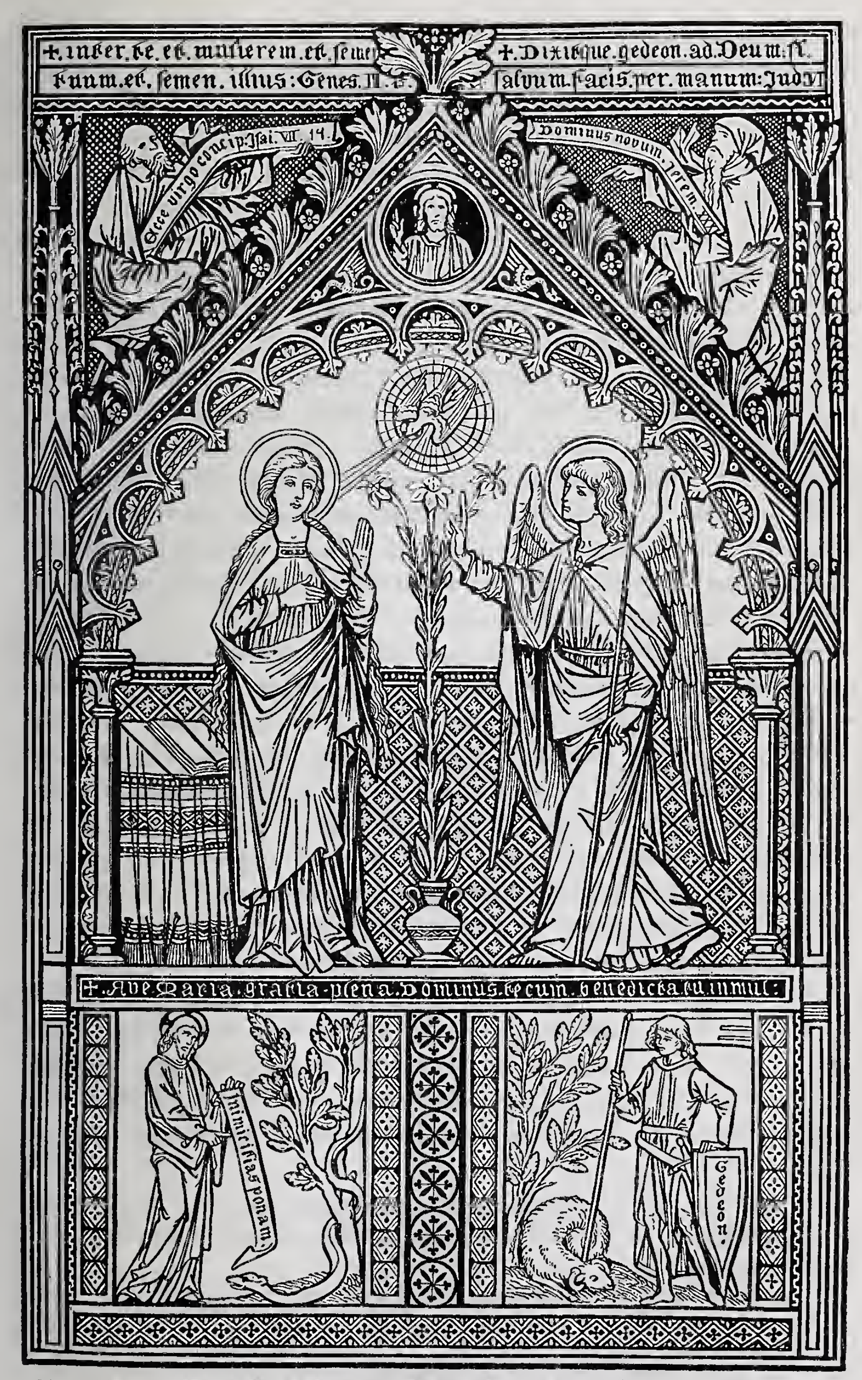


Fig. 81. Klein, **Mariä Verkündigung.** (Aus dem Werke „Die göttliche Offenbarung von Jesus Christus nach der sogen. Armenbibel". Freiburg, Herder.)

Neuerdings ist diese Auffassung z. B. wiederholt von Joh. Klein in seinen Zeichnungen nach der Armenbibel (Fig. 81)[1].

In dem Mysterium von Mariä Verkündigung oder der Menschwerdung Jesu Christi haben wir zugleich noch ein anderes, höchstes Geheimniß zu erkennen, nämlich die thatsächliche Offenbarung der Trinität. Der „Allerhöchste" heißt dem Israeliten gerne der Gott seines Bundes, zu dem er mit unbegrenzter Ehrfurcht emporblickt: hier wird zum erstenmal diesem Gott ein Sohn an die Seite gegeben, der ihn selbst als Vater erscheinen läßt, und zwar der Sohn der Jungfrau soll zugleich „Sohn des Allerhöchsten" heißen. Mag das angeregte Verhältniß von Vater und Sohn im Augenblicke noch dunkel sein: das Geheimniß der Dreieinigkeit, das bisher noch wie unter einem Schleier sich dem Israeliten verbarg, entfaltet hier leise aber bestimmt die ungeahnte Fülle seines Inhaltes. In dem Augenblicke, da der Engel den unmittelbaren Abschluß, das erreichte Ziel des Alten Bundes verkündet, vollendet sich auch die Offenbarung des trinitarischen Geheimnisses; denn die Menschwerdung selbst, indem der „Sohn" des ewigen „Vaters" durch Ueberschattung des „Heiligen Geistes" in der Jungfrau Fleisch annimmt, ist nur die thatsächliche Offenbarung des dreieinigen Gottes[2]. Diesem Gedanken hat denn auch die christliche Kunst in vielen Darstellungen der Verkündigung Raum gegeben, indem sie außer dem Bilde der Taube auch die Gestalt des himmlischen Vaters, allein oder von Engeln umgeben, in ihren diesbezüglichen Werken anbrachte: so schon auf einem schönen Tafelbilde in der Akademie zu Florenz, wohl aus dem Ende des 13. oder Anfang des 14. Jahrhunderts, das Pietro Cavallini zugeschrieben wird; Gott Vater, oben in einem Kranze von Engeln, sendet die Taube; ferner sehen wir diese Auffassung bei Fiesole in einem Fresco in S. Marco zu Florenz; Fra Filippo Lippi in der Pinakothek zu München; Signorelli in dem oben genannten Bilde des Domes zu Volterra; Mariotto Albertinelli in seiner Verkündigung in der Akademie zu Florenz; besonders innig zart und schön ist das betreffende Bild des Niccolò Alunno in der Galerie zu Perugia. Die heilige Jungfrau kniet hier, die Hände gekreuzt, in einem Betstuhle; der Engel, noch halb schwebend und im Begriffe, sich auf die Kniee niederzulassen, ebenfalls mit gekreuzten

---

[1] Vgl. Die göttliche Offenbarung von Jesus Christus nach der sogen. Armenbibel, herausgegeben von Dr. Schwarz. Mit 28 Bildern von Prof. Klein. 2. Aufl. Freiburg, Herder, 1884.

[2] Conceptionem corporis Christi tota Trinitas est operata: attribuitur tamen hoc Spiritui sancto triplici ratione, sagt der hl. Thomas von Aquin, und er gibt diesen dreifachen Grund an in seiner Summa t. t. p. 3, q. 32, a. 1. Vgl. Dr. Grimm, Leben Jesu nach den vier Evangelien I (Regensburg 1876), 150.

Armen, hält eine Lilie in der Hand. Oben erscheint Gott Vater, umgeben von einem Kranze von Engeln, und sendet in einem Lichtstrahle den Heiligen Geist in Taubengestalt.

Alle andern Beigaben und Abweichungen aber, namentlich die im Mittelalter oft vorkommende Art, die überschattenden Strahlen durch ein Heilandsseelchen, das vom himmlischen Vater ausgeht, zu theilen — offenbar, um das Geheimniß der Trinität noch deutlicher den Beschauern vor Augen zu führen —, sind nicht nachzuahmen. Prof. Klein hat in neuester Zeit diese Art der Darstellung der Incarnation durch ein kleines nacktes Kind wieder aufzunehmen gesucht, ihm aber eine andere Stellung gegeben, als es die altdeutschen Maler thaten, die es gewöhnlich, wie z. B. auf einem Fresco der Kirche zu Terlan in Tirol (von ca. 1400), in den Strahlen mit Blitzesschnelle vom Himmel fahren lassen. In einem Glasgemälde zu Havixbeck (bei Münster in Westfalen) nämlich, wo die fünf Geheimnisse des freudenreichen Rosenkranzes dargestellt sind, sehen wir beim ersten Geheimniß zu oberst in dem Dreipasse den thronenden Gott Vater, darunter im Spitzbogen des Fensters das nackte Christuskind mit Kreuzesnimbus und in einer Mandorla stehend, unter ihm dann die Taube und wieder unter dieser das Medaillon mit der heiligen Jungfrau und dem Verkündigungsengel. In andern seiner Zeichnungen hat Klein Gott Vater bloß durch die segnende Hand gegeben.

2. Mariä Heimsuchung.

Maria ist durch den Engel von dem Glücke, das ihrer heiligen Base Elisabeth zu theil geworden, benachrichtigt worden, und diese Nachricht, besonders wie sie so bestimmt aus den letzten Worten des himmlischen Boten herausklingt, war für sie ein Wink, daß sie „in diesen Tagen" — wenn also auch nicht sogleich nach dem Verschwinden des Engels — aufbrach, um ihre Base Elisabeth zu besuchen und eine zarte Pflicht der Verwandtschaft und Liebe zu erfüllen. „Sie macht sich auf in jenen Tagen und reist in das Gebirge mit Eile in eine Stadt von Juda" (Luc. 1, 39). Wir folgen ihr im Geiste und sehen, wie sie ohne Müdigkeit die Berge übersteigt und voraneilt, ohne Ruhe nöthig zu haben; wir sehen, „wie unter ihren Füßen gleichsam die Gräser lachten, die Blumen hervorkeimten und die Berge und Hügel frohlockten". Ein überaus zartes und liebliches Bild, das in neuerer Zeit der Wiener Altmeister Führich nicht bloß mit der Feder, sondern auch mit dem Pinsel in seinem „Gang Mariens über das Gebirge", 1841 für die Belvedere-Galerie, jetzt im Kunsthistor. Hofmuseum, gemalt, so wunderbar schön zu zeichnen wußte. Er hat hier gemalt, was er später geschrieben: „Als der Fuß der Gebenedeiten durch Feld und Haine und Gebirge wandelte, ward

die Natur von der Gnade berührt, ihre erstorbenen Züge belebten sich mit neuem Leben unter dem Strahle unbedingter, gänzlich unentweihter Schönheit." [1] Es ist allerdings selten, daß die Maler diesen Zug darstellen, wir finden fast immer das Ende dieser Reise der heiligen Jungfrau, nämlich ihre Begegnung mit der heiligen Base Elisabeth vor dem Hause der letztern. Das Bild tritt uns dann nicht nur als eine historische Erscheinung aus dem Leben der Mutter Gottes, sondern auch als ein Mysterium der Liebe, als Typus aller heiligen Freundschaften entgegen.

Als die älteste [2] Darstellung von Mariä Heimsuchung will man eine Sculptur auf dem schon (S. 152) genannten Sarkophage zu Ravenna [3] (Fig. 82) aus dem Anfange des 5. Jahrhunderts erkennen, wo man zwischen zwei Bäumen zwei Personen aufeinander zugehen sieht, um sich die rechte Hand zu reichen. Die Bilder sind aber leider mehr oder weniger zerstört. Die Kleidung ist bei beiden die gleiche: lange, faltenreiche Tuniken und Mäntel. Mit der linken Hand nehmen beide den Mantel herauf. Auch die Bewegung beider Figuren ist sehr ähnlich, doch thut sich die Bewegung der rechts befindlichen durch etwas mehr Lebhaftigkeit hervor. Sie scheint anzukommen, während die links befindliche entgegenkommt. Die erste Vorstellung, die wir beim Anblicke dieses Bildes uns machen, ist die von Mariä Heimsuchung; jedenfalls liegt diese nach der Zeichnung von Garrucci näher, als dessen Ansicht, in der einen der beiden Personen (links) sei eine männliche zu erkennen und hier die Vermählung der heiligen Jungfrau mit Joseph zu sehen. Im 7. und 8. Jahrhundert mehren sich die Beispiele unseres Gegenstandes, doch sind sie immerhin noch selten [4]. Wir finden da die beiden heiligen Frauen fast immer allein, ohne daß noch andere Personen beigegeben wären; sie sind gewöhnlich in einer lebhaften, aber immer einförmigen Umarmung begriffen abgebildet. So noch im *Codex Egberti* (Taf. X). Die Begegnung geschieht hier vor dem Castellum (civitas Iuda, Luc. 1, 39), wo die beiden Frauen sich umarmen und küssen; beide haben den Nimbus; der Mantel der heiligen Jungfrau ist violett, der der hl. Elisabeth grün. Die Darstellung ist ebenso einfach als feierlich, ungemein innig und würdig. Die gleiche Art in der Auffassung findet sich auf dem berühmten Kelche im Stifte Wilten bei Innsbruck aus dem 12. Jahrhundert. Ganz ähnlich ist die Heimsuchung Mariens an der

---

[1] Führich, Von der Kunst (Wien 1866—1869) Heft 4, S. 35.

[2] Ob der geschnittene Stein auf der Nationalbibliothek zu Paris, der sogar schon vor dem Jahre 340 entstanden sein soll, eine „Heimsuchung Mariens" enthält, scheint uns nach der vorliegenden Zeichnung bei Lehner (Taf. VII, 84) doch zweifelhaft zu sein. [3] *Garrucci* tav. 344 [2].

[4] Grimouard de St-Laurent (Guide de l'art chrét.) zählt IV, 116 einige Beispiele aus dem 8.—11. Jahrhundert in Frankreich auf.

Fassade von S. Zeno zu Verona: wir sehen hier ebenfalls nur die beiden heiligen Frauen allein, die sich umarmen.

In einfacher Begrüßung ohne Umarmung dagegen zeigen sich die heiligen Frauen, aber ebenfalls nur allein, an dem achteckigen marmornen Taufbrunnen der alten, schon im 8. Jahrhundert erwähnten, 1122 erneuten Taufkapelle S. Giovanni in Fonte des Domes zu Verona. Noch älter als diese Darstellungen ist eine roh gearbeitete Heimsuchung am Altare in Cividale in Friaul[1], die dem 8. Jahrhundert angehört: die heiligen Frauen umarmen

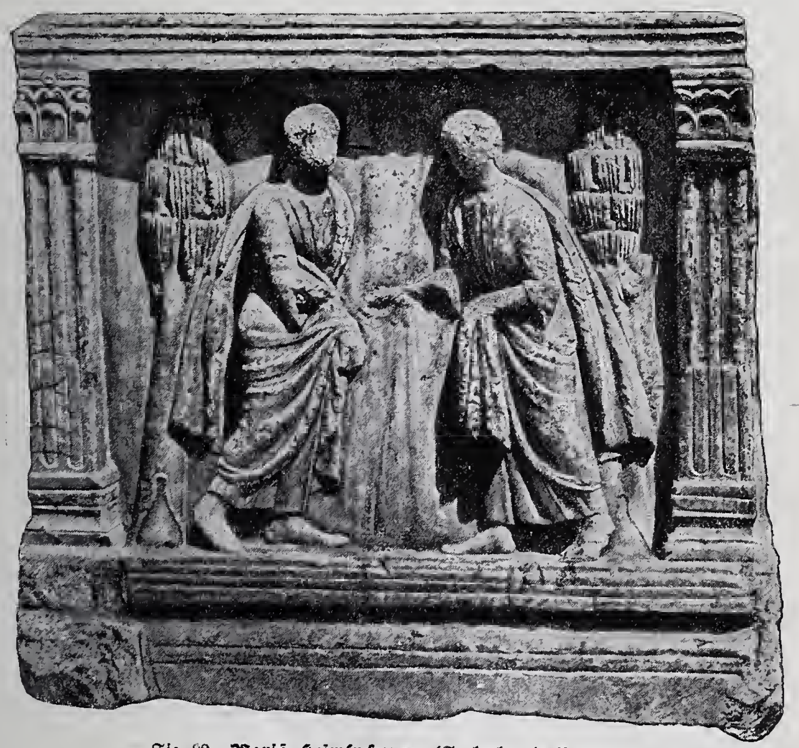


Fig. 82. **Mariä Heimsuchung.** (Sarkophag in Ravenna.)

sich; Maria, größer als Elisabeth, ist auf ihrer Stirne mit einem Kreuze bezeichnet und hinter ihr steht ein Lilienstock. Eine einfache Umarmung zeigt ferner auch das Initial N aus einer Abschrift des lateinischen Wörterbuches Mater verborum im Böhmischen Museum zu Prag[2]; endlich hatte die gleiche Art der Darstellung ein Mosaik in S. Maria ad Präsepe[3].

---

[1] *Garrucci* tav. 424 [2].

[2] Abbildung bei Bucher, Geschichte der technischen Künste I (Stuttgart 1875), 208.

[3] *Garrucci* tav. 280 [1].

So finden wir den Vorgang ohne Hinzunahme anderer Persönlichkeiten als ein heiliges Mysterium dargestellt bis zum 12. Jahrhundert. Von jetzt an lassen aber die Künstler die heiligen Frauen gleichsam sprechen: so z. B. auf dem Deckel eines Codex der Pariser Bibliothek[1], der seinem Stile nach der Schule von Cluny angehört, machen beide heilige Frauen mit den Händen Bewegungen, die sie als im Gespräche miteinander begriffen verrathen. Noch lebhafter ist dieser Verkehr in einer Sculptur zu Chartres ausgedrückt: hier zeigt sich Elisabeth glücklich über den Besuch, den sie erhält, und Maria öffnet ihre Arme und scheint das „Magnificat" zu beginnen, während Elisabeth ebenfalls ihre Arme ausstreckt und zu sagen scheint: „Woher mir das, daß die Mutter meines Herrn zu mir kommt?"

Später dann nimmt die hl. Elisabeth eine mehr ehrfurchtsvolle Stellung ein, indem sie sich vor der aufrechtstehenden heiligen Jungfrau verbeugt: so z. B. bei Giotto in seinem unvergleichlich einfach schönen Fresco der Cappella dell' Arena zu Padua. Diese ehrfurchtsvolle Verbeugung oder Verneigung steigert sich dann im 15. Jahrhundert zu einem vollständigen Knien. Wir sehen dann offenbar in dieser Art der Darstellung, wenn Elisabeth die heilige Jungfrau kniend empfängt, wie sie von der Nähe des Allerheiligsten, d. i. des menschgewordenen Gottes und seines makellosen Tabernakels, des reinsten Herzens Mariä, gleich sehr von Freude wie von demüthiger Ehrerbietung ergriffen ist. „Woher mir dies, daß die Mutter meines Herrn zu mir kommt?" sagt die hl. Elisabeth (Luc. 1, 43). Dies Wort bezeugt, daß die göttliche Natur des Logos schon im Schoße der heiligen Jungfrau mit der menschlichen persönlich geeinigt war und Maria der Titel „Mutter oder Gebärerin Gottes" in Wahrheit zukomme. Als „Aarons Tochter" aber wußte Elisabeth, mit welchen Schauern der Ehrfurcht die Priester des Alten Testaments in das Heiligthum des „Herrn" im Tempel traten. Ein Heiligthum, erfüllt von unendlich größerem Geheimnisse der Majestät und der Liebe Gottes, trat mit Maria von Nazareth nun in das Haus des Zacharias, da „die Mutter des Herrn" kam zu seiner „Magd". Darin liegt dann allein offenbar der Grund, warum die hl. Elisabeth von den Malern mitunter, und zwar mit Recht, kniend dargestellt wird. Es ist nicht die freiwillig dargebrachte Huldigung und die gewichtige Prophezeiung, welche die hl. Elisabeth macht, weshalb ihr diese Stellung gegeben wird, sondern es ist der gleiche Grund, weshalb auch der Engel der Verkündigung kniend dargestellt wird, nämlich die Gegenwart des menschgewordenen Gottes; es ist „die gebenedeite Frucht des Leibes" (Luc. 1, 42) der heiligen Jungfrau, vor der die hl. Elisabeth kniet. Eine so aufgefaßte Darstellung hat die Predella des großen

[1] *Garrucci* tav. 458[2].

Altares aus der Abteikirche zu Cerreto, jetzt in den Uffizien zu Florenz, der 1413 von Don Lorenzo Monaco für sein Kloster (der Camaldulenser) degli Angeli gemalt wurde; Elisabeth kniet ehrfurchtsvoll vor der heiligen Jungfrau und wird von dieser in zartester Weise aufgehoben. In gleich schöner Auffassung wird der Gegenstand von Dom. Ghirlandajo (1449 bis 1494) in einem Bilde des Louvre zu Paris behandelt (Fig. 83).



Fig. 83. Ghirlandajo, **Mariä Heimsuchung.** (Louvre in Paris.)

Wir haben gesehen, daß die ältere abendländische Kunst die heiligen Frauen gewöhnlich allein ohne Begleitung oder zuschauende Personen dargestellt hat. Die griechische Kunst aber bringt hierin eine Aenderung, indem sie auch andere Personen, sei es als bloß zuschauend oder handelnd, d. i. die heiligen Frauen begleitend, in die Scene einführt. Das Malerhandbuch[1] sagt:

[1] Schäfer S. 172.

„Ein Haus und in demselben die Mutter Gottes und Elisabeth, welche sich einander umarmen, und auf der andern Seite Joseph und Zacharias, welche miteinander reden, und vor ihnen ein kleines Kind, welches auf seinem Rücken ein Stöckchen hält, und an dem Ende des Stöckchens ist ein Körbchen aufgehängt, und auf der andern Seite wieder eine Krippe und an derselben ein Maulthier angebunden, welches frißt." In der Folge sehen wir denn auch in der abendländischen Kunst den hl. Joseph und Zacharias, außerdem aber oft noch zahlreiches Gefolge eingeführt. Gegen eine weibliche Begleitung, wie sie z. B. Giotto in seinem Fresco zu Padua in Figuren voll erhabener Schönheit und doch so einfach — zwei bei Elisabeth und eine bei Maria — beigegeben hat, wird nichts zu erinnern sein, zumal da diese Begleiterinnen hier nicht stören, indem sie in größter Ruhe, den feierlichen Vorgang nur bewundernd, dastehen. Wenn Dom. Ghirlandajo dagegen in seinen Fresken von S. Maria Novella zu Florenz den Vorgang dadurch sehr erweitert, daß er auf beiden Seiten je fünf und drei Begleiterinnen stehen läßt, so ist das des Guten zu viel. Fiesole in seinem zarten Predellabildchen der Taufkirche (früher del Gesù) zu Cortona hat nur eine Person, die aus einer geöffneten Thüre neugierig dem Vorgange zuschaut, beigegeben. Palma Vecchio (1480—1528) dagegen hat vollends den Gegenstand zu einer gewöhnlichen Visite gemacht. Elisabeth und Zacharias eilen freudig aus dem Hause, um die Ankömmlinge zu begrüßen. In der Mitte des Bildes treffen Maria und Elisabeth zusammen und umarmen sich. Links hinter der heiligen Jungfrau kommt der hl. Joseph gewandert; seine Linke hält das gelbe Gewand zusammen, die Rechte stützt sich auf den Stab. Rechts hinter der hl. Elisabeth kommt Zacharias einhergeschritten, ein schöner Greis mit großem weißen Barte, die Rechte zum Willkomm ausgestreckt. Ein kleiner Hund steht neben ihm. Aus dem Hause eilen Mägde, und die Baulichkeiten desselben reichen weit zurück in eine schöne Landschaft.

Den Bräutigam der heiligen Jungfrau selbst in ihr Gefolge zu versetzen, und wenn es auch wie bei einer zarten Bleistiftzeichnung von Overbeck im Museum zu Basel (Nr. 34) in weiterer Entfernung geschieht, verbietet ebensosehr das bedeutungsvolle Schweigen des Evangelisten, als der noch geheim gehaltene Zweck, der die heilige Jungfrau zu Elisabeth führt. Wenn der hl. Joseph die Worte der hl. Elisabeth (Luc. 1, 42 u. 43) in Hebron gehört hätte, wäre damit sein Entschluß, die Verlobte heimlich zu verlassen (Matth. 1, 19), nicht wohl zu vereinigen. Dennoch geschieht dies nach dem Vorgang der griechischen Kunst häufig, besonders in der neuern Epoche, niemals aber in der ältern. Schon Bernardino Luini hat in einem Wandgemälde der Brera zu Mailand den hl. Joseph und Zacharias beigegeben; Maria und Elisabeth reichen sich die Hände, dazwischen ist ein Engel gestellt.

In der Neuzeit hat die Kunstschule von Beuron-Emmaus in Prag diese Art der Darstellung nachgeahmt in der Klosterkirche dortselbst. Die Begegnung geschieht vor dem Hause des Zacharias, der noch unter der Thüre steht. Elisabeth empfängt kniend die Mutter des Herrn; beide Frauen sind Gestalten



Fig. 84. Albertinelli, **Heimsuchung Mariä.** (Galerie der Uffizien zu Florenz.)

hoheitsvoller Würde. Unmittelbar aber hinter Maria steht der hl. Joseph, der das bekannte Lastthier führt, auf dem die heilige Jungfrau den Weg zurückgelegt hat: ein Motiv, dessen Nachahmung wohl besser unterbleibt.

Als den Ort der Begegnung der heiligen Frauen sehen wir in der ältern Kunst gewöhnlich das Haus des Zacharias oder vielmehr den Platz

unmittelbar vor demselben: so hat bei Giotto Elisabeth eben die Schwelle der Vorhalle der Hausthüre verlassen und eilt mit Verbeugung in die Arme der heiligen Jungfrau, während ihre Begleiterin noch an der Hausthüre steht. Spätere Meister dagegen haben den Schauplatz in den Tempel, in eine Kirche oder in eine Vorhalle derselben verlegt: so Jacopo Carucci, nach seinem Geburtsorte da Pontormo (1493—1556) genannt, in seiner „Heimsuchung Mariens", welche er in die Vorhalle von S. Annunziata zu Florenz 1516 gemalt hat (er liegt auch unter diesem seinem Hauptwerke begraben). Die hl. Elisabeth hat sich hier auf ein Knie niedergelassen und Maria reicht ihr die Hand; zahlreiches Volk, besonders Frauen, umgeben die heilige Scene, so daß letztere in ihrer eigentlichen Weihe und Feierlichkeit fast verloren geht. Noch dramatischer und volkreicher ist die Composition von Giov. Ant. Bazzi, genannt Sodoma (1477—1549), im obern Oratorium von S. Bernardino zu Siena, wo der Vorgang in den Tempel verlegt ist und Elisabeth ebenfalls in die Kniee sinkt, aber von der herbeieilenden heiligen Jungfrau aufgefangen wird: ein Motiv, das für einen Gegenstand von so erhabenem Mysterium als theatralisch erscheint.

Was das Porträt der hl. Elisabeth anlangt, so muß sich die Kunst allerdings daran erinnern, daß sie „eine in den Jahren vorgerückte Frau" war; aber damit ist nicht angezeigt, daß sie als ein altes, runzeliges Weib abgebildet werde, da dies schon der Würde des Gegenstandes widerspricht wie der Thatsache selbst; sie werde vielmehr als eine ältere, aber würdevolle, milde und anmuthige Frau gegeben, die „rechtschaffen vor dem Herrn" war und tadellos in allen seinen Geboten wandelte; mit freudiger Demuth gehe sie ihrer „gebenedeiten" Base entgegen, deren höhere Bestimmung sie zugleich mit Ehrfurcht erfüllt — wie sie z. B. Schraudolph in so ausgezeichneter Weise im Dome zu Speier dargestellt hat, eine Matrone voll Demuth und Würde —, oder noch besser, sie kniet da wie bei Don Lorenzo und wird von der heiligen Jungfrau leicht umarmend aufgehoben.

Am einfachsten und feierlichsten sind diejenigen Darstellungen der Heimsuchung Mariens, in denen wir nach den ältern Vorbildern die beiden heiligen Frauen allein treffen; nichts mischt sich dann in die Feierlichkeit dieses Momentes des Zusammentreffens, in welchem Elisabeth die heilige Jungfrau als die Mutter „ihres Herrn" anerkennt und erklärt. So in dem herrlichen Bilde des Mariotto Albertinelli in den Uffizien zu Florenz, einem seiner schönsten Werke, aus dem Jahre 1503 (Fig. 84). Die Begegnung geschieht hier vor einer Bogenhalle und nur die zwei heiligen Frauen sind zu sehen. Elisabeth neigt sich etwas vor der heiligen Jungfrau und bezeigt ihr so ihre Ehrfurcht. Die christliche Kunst hat seitdem wenige erhabenere und würdevollere Bilder der „Mutter des Herrn" geschaffen, als diese heilige

Jungfrau, und auch Elisabeth zeigt eine so freudige und freundschaftliche Innigkeit, daß wir beide Gestalten zu einer der herrlichsten Harmonien der Liebe und innigen heiligen Freundschaft verbunden sehen. Ein zartes frommes Bildchen mit „Mariä Heimsuchung", in welchem man die beiden heiligen Frauen ebenfalls allein sieht, ein Votivbildchen, ist im Berliner Museum (Nr. 542); es gehört einem niederländischen Meister um 1460 an. Elisabeth kommt der rechtsstehenden heiligen Jungfrau entgegen; beide Frauen begrüßen sich mit der üblichen Gebärde. Links im Vordergrunde kniet als Stifter ein Abt. In der flachen Landschaft links sieht man die ausgedehnte Abtei, von einem Graben umgeben; rechts ein Dorf.

Nichts wird dagegen einzuwenden sein, wenn, um Zeugen der heiligen Begegnung von Maria und Elisabeth zu sein, Engel des Himmels beigegeben werden, wie in einer Heimsuchung von Bernardino Pinturicchio (1454—1513), wo zu beiden Seiten zwei Engel mit gekreuzten Armen betrachtend stehen. Es will offenbar dadurch noch deutlicher auf das erhabene himmlische Geheimniß hingewiesen werden.

Auch „Mariä Heimsuchung" ist schon im Spätmittelalter Gegenstand einer indecenten Darstellung gewesen. Verschiedene Künstler versuchten es nämlich, die Worte des hl. Lucas 1, 14 auch bildlich wiederzugeben; „sie öffneten deswegen", sagt Didron[1], „Gewand und Schoß der Elisabeth und ließen den kleinen Johannes im Innern seiner Mutter sehen; sie öffneten ebenso das Gewand Mariens und zeigten den kleinen Jesus in ihrem Schoße, nackt wie den hl. Johannes. Die beiden Kinder grüßen sich nach ihrer Weise. Jesus segnet mit der Rechten den hl. Johannes, der sich fromm neigt." Auch deutsche Maler haben ähnliche Darstellungen geliefert; so z. B. sieht man auf dem Rathhause zu Nördlingen eine der oberrheinischen Schule angehörige „Mariä Heimsuchung", wo die beiderseitigen Kinder in einem goldenen Strahlenglanze auf die Kleider der beiden heiligen Frauen gemalt sind.

Wenn sich auch Kreuser[2] „darüber wundert, daß einige die Zartheit sogar tadeln, wie für unschuldige Augen beim Besuche der Elisabeth der Zustand der Frauen auf dem Kleide durch das Strahlenkind und den anbetenden Knaben Johannes dargestellt wird", so möchten wir doch der Wiederholung solcher Bilder nicht das Wort reden.

3. Die Geburt Christi.

Wie die vorhergehenden Geheimnisse ist auch die Thatsache der Geburt Christi von den christlichen Künstlern auf zweierlei Weise behandelt worden: als ein historisches Ereigniß und als Geheimniß (Mysterium).

[1] Schäfer S. 172, Anm. 3. [2] Bildnerbuch (Paderborn 1863) S. 7.

Bei der Geburt Christi als einem historischen Ereigniß kamen für die bildende Kunst hauptsächlich die Zeit, der Ort und die Umstände in Betracht. Die Heilige Schrift hat hierüber nur wenige Worte: „Und sie gebar ihren Sohn, den Erstgebornen, wickelte ihn in Windeln und legte ihn in eine Krippe, dieweil für sie in der Herberge kein Platz war" (Luc. 2, 7). Bethlehem war aus Anlaß der Schätzung mit Fremden überfüllt, auch die Herberge des Ortes. Joseph und Maria hatten in heiliger Armut und Bescheidenheit nur eine der vielen aber geräumigen Höhlen zur Wohnung, welche in der nächsten Umgebung Bethlehems sich vorfinden und theilweise zur Unterbringung der Hirten und Herden eingerichtet sind. Nach den Kirchenvätern wenigstens war es eine solche in Tuffstein gegrabene Höhle; der hl. Hieronymus nennt sie ein parvum terrae foramen, Eusebius in seinem Leben Konstantins d. Gr. gibt dem Ort den Namen antrum (Höhle), und Origenes sagt sogar, daß man zu seiner Zeit die Grotte oder Höhle zeigte, worin der Heiland der Welt geboren; der gleichen Ansicht huldigte denn auch Papst Benedikt XIV. Nach dem Gebrauche des Artikels in den bessern Handschriften sowohl bei *φάτνη* (Krippe) als auch bei *κατάλυμα* (Herberge) wäre man ferner zu der Vorstellung berechtigt, daß das göttliche Kind nicht in irgend einer unbestimmten, vielmehr in der einen bestimmten Krippe des einen Herbergstalles von Bethlehem lag[1]. Mochten nun aber die Maler den Ort, wo Jesus geboren wurde, sich vorstellen als Hütte, wie die Künstler des Nordens thaten, oder als Höhle, wie wir ihn bei denen des Südens finden, immer dachten sie sich denselben als Stall und bezeichneten ihn auch als solchen durch Anbringung von Ochs und Esel. Man sieht wohl, daß die ältern griechischen Darstellungen und auch die ältern italienischen Maler, welche die Byzantiner nachahmten, in ihren Anordnungen einem bestimmten Vorbilde folgten, und dieses kann nur eine Art Höhle oder Grotte, die Höhle eines Felsen sein. Auch das Malerhandbuch vom Berge Athos hat diese Auffassung: „Eine Grotte", sagt es[2], „und in derselben zur rechten Seite die Mutter Gottes auf den Knieen, und sie legt Christum, der wie ein Kind gewickelt ist, in die Wiege, und links ist Joseph auf den Knieen und hält seine Hände vor seiner Brust gekreuzt. Und vor der Krippe ist ein Ochs und ein Pferd, welche auf Christus schauen; und hinter Joseph und der Heiligsten die Hirten, welche Stäbe halten und mit Staunen Christum anschauen; und ober ihnen ein Engel, der sie segnet. Auf einer andern Seite die Magier, welche in königlichem Gewande auf Pferden sitzen, und sie zeigen sich einander den Stern. Und ober der Grotte eine Schar Engel in den Wolken, welche ein Blatt

---

[1] Vgl. Wetzer und Weltes Kirchenlexikon (2. Aufl.) Art. Bethlehem.

[2] Schäfer S. 173.

halten mit dieser Schrift: ‚Ehre sei Gott‘“ u. s. w. Wir sehen also hier die Geburt Christi mit der Anbetung der Hirten und dem Besuche der Weisen zusammengestellt: eine Vereinigung, welche das Malerhandbuch wohl nach einem ältern Vorbilde bewerkstelligt hat.

Und in der That finden wir in der ältesten christlichen Kunst die Darstellung der Geburt Christi nicht allein für sich, sondern immer verbunden mit der Erscheinung der heiligen drei Weisen. Es hatte dies seinen Grund wohl darin, daß die ersten Christen sorgfältig alles vermieden, was auf die irdische Niedrigkeit des Heilandes hinweisen konnte; darum verbanden sie seine Geburt mit den fürstlichen Ehrenbezeigungen, die ihm die Magier aus fremdem Lande erwiesen. Während die Anbetung der Weisen eine der gewöhnlichen Darstellungen in den Katakomben durch die Maler der ersten Periode ist, finden wir auf den bis jetzt entdeckten Katakombenfresken die Geburt Christi allein ohne die heiligen Könige nicht[1]. Erst die

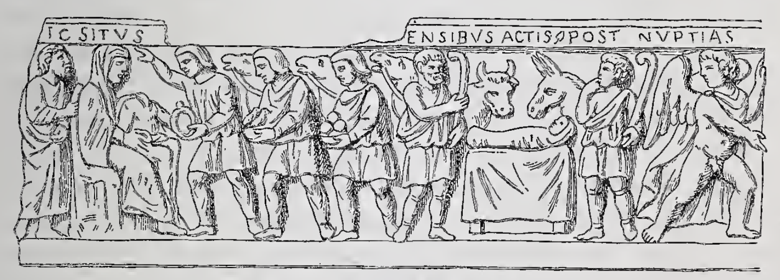


Fig. 85. **Geburt Christi und Anbetung der Weisen.**
(Auf einem Sarkophag im Lateranmuseum.)

Sarkophage des 4. und 5. Jahrhunderts betonen mehr die Thatsache der Geburt Christi. Das aber geschieht dadurch, daß zu der mehr einfachen Gruppe, die nur aus der Mutter und dem Kinde samt den Magiern besteht[2], noch die bekannten zwei Thiere und die Hirten hinzukommen. Maria hat jetzt nicht mehr das Kind auf dem Schoße, sondern sitzt gewöhnlich wie ausruhend abseits, während das Kind eingewickelt in einem Wiegenkorbe oder in der Krippe liegt und von den beiden Thieren „angebetet“ wird. Von der einen Seite kommen die Magier mit ihren Geschenken, während auf der andern Seite Maria mit einem nebenstehenden Hirten abgebildet ist, so daß auf diese Weise eigent-

[1] Vgl. *Garrucci* tav. 36[1] (im Cubiculo di S. Cecilia), 55[2] (Cimiterio dei SS. Marcellino e Pietro), 58[2] (daselbst), 73[2] (Cimiterio di Trasone a S. Saturnino). Eine Ausnahme macht die Katakombe des hl. Sebastian, wo man die Büste des jugendlichen Heilandes oberhalb der Krippe sieht und rechts eine Orante, links Moses (5. Jahrhundert). Liell, Mariendarstellungen S. 221.

[2] Solche mehr einfache Gruppen siehe bei *Garrucci* tav. 303[3]. 310[3]. 311[2]. 329[1]. 358[1]. 377[1]. 384[6. 7]. 398[2. 3. 4. 6].

lich zwei Vorgänge aus der Geburtsgeschichte des Herrn in eine Handlung verschmolzen sind[1]. Um diese Doppeldarstellung der Geburt Christi und des Erscheinens der Magier noch auffälliger zu machen, finden wir sogar Bilder, auf denen das göttliche Kind zweimal erscheint, z. B. auf einem Sarkophagdeckel im Lateranmuseum (Fig. 85)[2]. Auf der einen Seite sitzt Maria und hält das bekleidete Kind auf dem Schoße; von rechts kommen die Magier mit ihren Kamelen. Weiter rechts liegt dann das eingewickelte Kind auf der verhangenen Krippe oder es liegt in einem Wiegenkorbe unter einem Dache, von Ochs und Esel verehrt, dabei ein oder zwei Hirten mit der Exomis (ärmelloses Unterkleid) angethan. Eine weitere Veränderung ist die: mit dem Erscheinen der beiden Thiere finden wir auch die Magier weiter und weiter fortgerückt von dem Kinde und sehen jene selbst an ihrer Stelle unmittelbar vor das Kind treten, und ihr Vorkommen scheint uns darum gerade das charakteristische Kennzeichen dafür zu sein, daß der Künstler in erster Linie eine Geburt Christi und nicht das Erscheinen der Magier darstellen wollte. Wir hätten somit die ältesten Darstellungen der Geburt Christi in denjenigen Sarkophagen der ersten christlichen Jahrhunderte zu erkennen, in welchen der Ochs und Esel sowie die Hirten vor dem eingewickelten Kinde erscheinen.

Diesen Sarkophagen aber darum auch ein jüngeres Alter zuzuerkennen als denjenigen, auf welchen wir bloß die Mutter mit dem Kinde samt den Magiern finden, ist kein Grund vorhanden. Auf dem 1872 in den Katakomben von Syrakus aufgefundenen schönen Sarkophage[3] sehen wir zweimal die Darstellung der Magier, das eine Mal mit Maria und dem Kinde allein, das andere Mal treten Ochs und Esel sowie ein Hirte hinzu; wenn, was freilich sehr fraglich ist, der Deckel (auf welchem die erweiterte Darstellung ist) des Sarkophages und dieser selbst ursprünglich zusammengehörten und vielleicht von einem und demselben Meister wären, so hätten wir hier deutlich Geburt Christi und Anbetung der Weisen in besondern Darstellungen vor uns.

Seit dieser Zeit, von welcher an wir den Ochsen und Esel als Beiwerk bei der Geburt Christi auf christlichen Sarkophagen treffen, verschwinden die Thiere fast auf keinem derartigen Bilde mehr bis zum 16. Jahrhundert und haben bis zum 14. Jahrhundert immer die nächste Stelle beim göttlichen Kinde. Sie verdanken ihre künstlerische Verwendung offenbar der auf die Geburt Christi bezüglichen Stelle Is. 1, 3: „Es kennet das Rind seinen Besitzer und der Esel die Krippe seines Herrn", und Hab. 3, 2, wo die Septuaginta die im Alterthum vielgedeutete Lesart geben: „Inmitten zweier

---

[1] Solche Art Doppeldarstellungen bei *Garrucci* tav. 310[4]. 326[1]. 334[2, 3]. 398[5, 7, 8].
[2] Ibid. tav. 384[5]. [3] Ibid. tav. 365[1].

Lebendigen wirst du erkannt werden", wie auch schon die älteste Tradition diese Stelle auf die Geburt Christi bezieht, z. B. die apokryphische Schrift des „Evangelium des Pseudo-Matthäus" [1]. In einem alten geistlichen Liede heißt es:

Agnovit bos et asinus,
Quod puer erat Dominus.

Die beiden Thiere sind stets auch als Symbole: der Ochs als Sinnbild der Juden und der Esel als Sinnbild der Heiden, interpretirt worden. Wegen obiger Schriftstellen haben die beiden Thiere fast regelmäßig den Ausdruck der Theilnahme, ja oft gleichsam der Ehrfurcht, gleich als ob auch sie in dem Kindlein in der Krippe ihren Erlöser begrüßten, da nach St. Paulus ja auch die Natur der Erlösung harrte.

Mit dem Uebergange ins Mittelalter finden wir jetzt eine Darstellungsweise, die in zweifacher Hinsicht vollständig von der der Sarkophage abweicht. Einmal verschwinden jetzt die Magier und kommt die Geburt Christi allein für sich ohne diese zur Darstellung. Können wir schon den Umstand als einen Uebergang bezeichnen, daß auf Sarkophagen beide Ereignisse nebeneinander dargestellt werden, die Erscheinung der Magier und die Geburt Christi, so fällt jetzt erstere ganz weg (d. h. sie hört auf, neben der Geburt Christi zu erscheinen) und kommt letztere allein für sich zur Darstellung; so sehen wir auf dem bekannten *Codex Syriacus* in der Laurentiana zu Florenz aus dem 6. Jahrhundert nur das eingewickelte Kind, dabei den hl. Joseph und Maria, die aber abgewendet vom Kinde dasitzt [2]. Die andere Abweichung betrifft die heilige Jungfrau, welche von jetzt an eine unwürdige Darstellung findet, indem sie wie eine gewöhnliche Kindbetterin als im Bette liegend dargestellt wird, neben sich in einem Korbe das neugeborne Kind in Windeln aufgestellt, so z. B. in einem der Oelfläschchen zu Monza [3]. Dazu kommt, daß noch vielfach eine Hebamme erscheint, und zwar nach dem Pseudo-Matthäusevangelium jene ungläubige Hebamme Salome, welche die wunderbare Geburt der heiligen Jungfrau nicht glauben will, ehe sie sich aufs handgreiflichste davon überzeugt hat, wegen dieser ihrer Unehrerbietigkeit bestraft, aber auf ihr demüthiges Bitten wunderbarerweise wieder geheilt wird. Diesen Vorgang sehen wir schon auf dem berühmten Bischofsstuhl des hl. Maximianus in der Kathedrale zu Ravenna [4], der der Mitte des 6. Jahrhunderts angehört; dann auf einem mittelalterlichen Elfenbeinrelief, aus Westfalen stammend [5], wo wir beidemal die Hebamme ihre rechte Hand, die gelähmt wurde, der heiligen Jungfrau zeigen sehen. Mitunter findet

[1] Vgl. Lehner S. 240. [2] *Garrucci* tav. 130 [2].
[3] Ibid. tav. 433 [3]. [4] Ibid. tav. 417 [4]. [5] Ibid. tav. 437 [4].

man sogar noch andere Unschicklichkeiten und Phantastereien künstlerisch behandelt, wie sie unter den Apokryphen besonders von jenem Pseudo-Matthäus-evangelium über die Geburt Christi erzählt werden: so z. B. wie der hl. Joseph selbst eine Hebamme herbeiholt, wie das Kind in kostbaren Gefäßen gewaschen wird u. dgl. m. Es hat in der Kirche von jeher der Glaube bestanden, daß der allezeit jungfräuliche Leib der Mutter Gottes auch bei der Geburt des Heilandes in jeder Hinsicht gänzlich unverletzt blieb, daß sie also auch von dieser Folge der Erbsünde, den Leiden der Mutterschaft, allseitig befreit worden sei. Diesen ungewöhnlichen, wunderbaren Vorgang der jungfräulichen Geburt deutet denn auch die heilige Erzählung selbst an, indem sie hervorhebt, die Gebärerin selbst habe das neugeborne Kind „in Windeln gewickelt und in die Krippe gelegt". Es nimmt zudem auch die Tradition mit Recht an, daß die armselige Hütte oder Höhle kein anderes Lager als die harte Krippe für das göttliche Kind dargeboten habe. Es wäre also die Darstellung selbst Giottos in der Arena zu Padua nicht nachzuahmen, wo wir die heilige Jungfrau ebenfalls noch im Bette liegend antreffen, wie sie sich von einer Dienerin das Kind reichen läßt; dieses, mit einem goldenen Nimbus, ist von ausgezeichneter Schönheit. Natürlich findet sich dann in solchen Bildern kein rechter, würdiger Platz für den heiligen Nährvater, und er sitzt dann meistens, wie auch noch bei Giotto, abseits und zusammengekauert. Auch Cimabue in der Oberkirche zu Assisi stellt Maria mehr liegend dar, neben sich das Kind in der Krippe. Ferner sehen wir diese Situation der Gottesmutter auf dem Taufbecken zu Würzburg vom Jahre 1279, während der hl. Joseph auf einem hohen Stuhle sitzt und sich auf einen Stab stützt, desgleichen in einem Evangeliarium aus Niedermünster in der kgl. Bibliothek zu München, einer Handschrift des 11. Jahrhunderts.

Die Geburt des Christkindes war, wie wir oben gesehen und wie auch allgemein die Theologen sagen, ebenso rein und wunderbar wie seine Empfängniß, und daher sollte auch ihre bildliche Darstellung von den christlichen Künstlern immer, namentlich wenn es sich um Bilder für ein Gotteshaus zur Erbauung des christlichen Volkes handelt, als ein erhabenes Geheimniß behandelt werden, fern von allem überschwänglichen, störenden Beiwerke. Nicht Zeit, Ort und Umstände sollten hier für den Künstler in erster Linie maßgebend sein, sondern er hat die Ankunft der Gottheit auf Erden in der Gestalt eines Kindes im Bilde vorzuführen. Virgo quem genuit adoravit, sollte nach dem Offic. B. M. V. das Motiv sein, welches zu Grunde gelegt wird. Mag die Oertlichkeit dann durch einen armen Stall oder eine rauhe Felsenhöhle ausgedrückt sein: durch den vom Himmel herabgestiegenen Gott wird sie zu einem erhabenen Tempel, in welchem Engel dienen und die heilige Jungfrau, der hl. Joseph und die frommen Hirten

zu Anbetern werden. Das göttliche Kind wäre in der Mitte der Composition anzubringen, auf einem weißen Tuche liegend; bisweilen ruht es auch auf blumigem Rasen oder liegt sein Kopf auf einer Weizengarbe, was hier immer das Brod des Lebens bedeutet. Es hält oft seinen Finger an die Lippen,



Fig. 86. Fiesole, **Geburt Christi.** (S. Marco in Florenz.)

was sagen will: „Ich bin das Wort des Lebens" (Joh. 6, 8), und schaut gen Himmel, wo die Engel das Gloria in excelsis singen.

Am einfachsten und mit den wenigsten Mitteln hat die Geburt Christi auf diese Weise als ein Geheimniß Fiesole behandelt in einem Fresco zu S. Marco in Florenz (Fig. 86). Das nackte, mit dem goldenen Nimbus

versehene, außerordentlich liebliche Kind liegt auf dem Boden und streckt seine Aermchen aus. Maria und Joseph zu beiden Seiten beten es kniend an. Im Hintergrunde sieht man den Stall mit den beiden Thieren, darüber Engel; das Ganze eine ebenso fromme als innige Auffassung. Bei Taddeo Gaddi (gest. 1366) dagegen in seinem Fresco der Baroncelli-Kapelle von S. Croce zu Florenz sitzt Maria unter einem kleinen Dache und hat das mit dem Kreuzesnimbus versehene Kind in Windeln auf den Armen, St. Joseph sitzt zur Seite; die beiden Thiere sind ebenfalls unter dem Dache, während oben zwei Engel anbetend schweben. Einfach gehalten ist auch die Geburt Christi von Francesco di Stefano, genannt Pesellino (1422—1457), in seinem Werke der Akademie zu Florenz; das Kind mit Nimbus liegt auf plattem Boden, dahinter Ochs und Esel, rechts und links knien Maria und Joseph. Vielfach liegt das Kind auch auf einem untergebreiteten Stücke des Gewandes der heiligen Jungfrau; so bei Ghirlandajo in einem Rundbilde des Dresdener Museums (Nr. 38). Eine eigenthümliche Darstellung der Geburt Christi ist die von Borgognone (blüthe um 1500) in demselben Museum (Nr. 165). Maria, auf deren weißem Gewande überall das Wort PAX mit einer Krone darüber steht, betet, in schöner Landschaft stehend, das vor ihr auf grünem Rasen liegende Kind an, das von goldenen Strahlen umgeben ist und den Finger an den Mund legt. Es ist ein überaus schönes Andachtsbild voll Hoheit und inniger religiöser Empfindung. Daß es ein Weihnachtsbild ist, zeigen die von Engeln gehaltenen Spruchbänder, und zwar oben: Gloria in excelsis Deo, unten:

> Virga Iesse floruit, virgo Deum et hominem genuit,
> Pacem Deus reddidit in se reconcilians una summis.

Erweiterte Darstellungen des Vorgangs, der aber noch als ein Geheimniß behandelt wird, sehen wir in der altdeutschen Schule. Eine herrliche, innig zarte Auffassung sieht man besonders am Mittelbilde eines Flügelaltares, einst für die Kirche von Middelburg in Brabant von Roger van der Weyden (1400—1464) gemalt, ein Hauptwerk des Meisters aus seiner mittlern Schaffenszeit (ca. 1450), jetzt im Museum zu Berlin (Nr. 535). Unter einer mit einem Strohdache bedeckten Ruine kniet Maria in weißem Gewande und blauem Mantel vor dem nackten Kinde, das zur Linken auf dem Zipfel ihres Mantels am Boden liegt und einen goldenen Strahlenglanz um das Haupt hat. Links hinter dem Kinde knien drei kleine Engel; zu äußerst links St. Joseph, der sich auf ein Knie niedergelassen hat, in der Linken ein Licht haltend, das er mit der Rechten vor der Zugluft schützt; über ihm schweben von oben drei kleine Engel herab. Vorn rechts kniet der Stifter Peeter Bladelin, der Gründer der Stadt Middelburg und Schatz-

meister des Herzogs von Burgund († 1472)[1]. Im Grunde der Ruine sind Rind und Esel. In der Landschaft rechts eine Stadt, in deren Hauptstraße sich Reiter und Fußgänger bewegen; links weiter zurück die Verkündigung an die Hirten. Erweitert finden wir die Scene oft auch dadurch, daß man nach altchristlichem Vorgange die heiligen drei Könige, wenn auch nicht wie hier in der Nähe, so doch im Hintergrunde von der Ferne erscheinen sieht: so z. B. in der schönen Composition von Giovanni di Pietro, genannt *lo Spagna,* in der Galerie des Vatican. Auf dem Boden, auf blaues Tuch gebettet, liegt das ganz nackte Christkind und legt seinen Finger auf den Mund; rechts und links knien anbetend Maria und Joseph, zwischen ihnen zwei Engel; im Hintergrunde sieht man den Stall mit den zwei Thieren und noch weiter rückwärts erscheinen von weitem die heiligen drei Könige, oben drei singende Engel. Ein zartes, inniges Bild, noch ganz im Geiste Peruginos. Auch bei Ghirlandajo in seiner betreffenden schönen und glücklichen Composition in der Akademie zu Florenz finden wir diesen Zug; während das Kind, auf den Boden gebettet, von Maria angebetet wird, schaut der hl. Joseph aufwärts nach dem großen Zuge der ankommenden heiligen Könige mit ihrem Gefolge; ebenso bei Pinturicchio in seiner Geburt Christi in S. Maria Maggiore zu Spello, wo im Hintergrunde einer großen Landschaft die Magier mit zahlreichem Gefolge erscheinen.

An die einfache Wiedergabe des Gegenstandes, wie sie einst Fiesole behandelte, haben sich auch einige neuere christliche Künstler gehalten, so z. B. Professor Klein; er hat in der Mitte der Composition das Jesuskind in einer Krippe liegend, bis unter die Arme zugedeckt, die Händchen ausstreckend und sein Haupt mit einem Kreuzesnimbus versehen, angebracht; links kniet anbetend die heilige Jungfrau, rechts der hl. Joseph mit der Laterne in der Rechten und in der Linken einen Stab haltend; im Hintergrunde sind die beiden Thiere und über dem Ganzen schwebt der Glorienengel. Eine gleich einfach würdige Darstellung sehen wir im Dome zu Speier von Schraudolph: das überaus liebliche Kind liegt hier auf dem Boden und schaut zu der vor ihm knienden heiligen Mutter auf; St. Joseph steht voll Verwunderung dabei, während oben drei Engel schweben; im Hintergrunde erscheinen zwei Hirten. Noch zarter und gleich innig fromm ist die Geburt Christi in den Fresken der Klosterkirche Emmaus zu Prag von der Kunstschule von Beuron-Emmaus behandelt. Das holdselige Kind, mit Kreuzesnimbus und vom Glorienschein umgeben, in Windeln eingewickelt bis unter die Arme, liegt auf einer mit Stroh bedeckten Krippe, die heilige Jungfrau kniet anbetend zu seinen Füßen, der hl. Joseph mit dem Lilienstab auf der

---

[1] Vgl. Meyer, Königl. Museen zu Berlin: Gemälde S. 531.

andern Seite. Das Stallgebäude mit den beiden Thieren ist wie in der Giotto-Schule mehr angedeutet als ausgeführt; vom Giebel desselben sendet ein Stern seine Strahlen auf das Christuskind, und vier Engel, zwei anbetend und zwei mit Spruchbändern, schweben über der heiligen Scene. Die Nacht ist angedeutet, indem der blaue Hintergrund des Ganzen mit Sternen besät ist; ein Bild voll heiliger, hoher Weihe, fern von jedem genrehaften Zuge, wahrhaft kirchlich, religiös im eigentlichsten Sinne des Wortes. Ein andermal versetzt die gleiche Kunstschule denselben Gegenstand in ganz gleicher Darstellung in eine Felsenhöhle, nur daß oben fünf singende Engel erscheinen. Auch die Darstellung von Führich in der Altlerchenfelder Kirche zu Wien ist ansprechend und einfach gehalten: das nackte Kind mit dem Goldstrahlennimbus liegt auf Stroh, Maria kniet davor mit ausgebreiteten Händen, St. Joseph und Engel des Himmels beten es an. Ganz im Hintergrunde erscheinen die Hirten. Schon früher hat Overbeck mit dem Stifte eine ähnliche zarte und fromme Zeichnung geliefert (im Museum zu Basel), auf der Maria das vor ihr liegende Kind anbetet, Joseph aber, mit ausgebreiteten Händen sich verwundernd, auf der andern Seite kniet.

Mit der Geburt Christi verbinden die Künstler vielfach auch die Darstellung, wie den Hirten auf dem Felde die Geburt des Erlösers durch den Engel verkündet wird, und zwar meist so, daß diese Scene der Verkündigung in die Ferne, also mehr in den Hintergrund, gerückt ist. Der heilige Text spricht nur von einem Engel, dessen Anblick strahlend war und der die Hirten in Schrecken versetzte; nach einigen kirchlichen Schriftstellern wäre es der Engel Gabriel gewesen, der auch das Geheimniß der Menschwerdung verkündete; eine Menge von Engeln umgab ihn und sang den himmlischen Lobgesang. Die Verkündigung auf den Fluren Bethlehems finden wir nur selten für sich allein ohne die Geburt Christi dargestellt. In dem *Codex Egberti*[1] sind beide Scenen, die Geburt und ihre Verkündigung, auf einem Blatte gegeben (Fig. 87): oben in der ersten wird das eingewickelte Kind von der stehenden heiligen Jungfrau in die Krippe gelegt; am Fuß derselben steht St. Joseph. Bethlehem ist nach altchristlicher Weise als ein von Ringmauern eingeschlossenes Castellum dargestellt, Ochs und Esel fehlen nicht. In der zweiten Scene unten sehen wir drei Hirten, die voll Verwunderung zu der erscheinenden Engelschar emporblicken; letztere sind alle in Brustbildern gegeben und haben den Nimbus; der mittlere, offenbar der Verkündigungsengel, macht eine sprechende Gebärde gegen sie und hält in der Linken eine Kugel. Als die Schafhürde sehen wir einen Thurm; turris gregis steht dabei. Der hl. Hieronymus nennt den „Herdenthurm (Migdal Eder)“ ganz

[1] Kraus a. a. O. Taf. XII.

nahe bei Bethlehem der Ueberlieferung zufolge als den Ort der Erscheinung der Engel vor den Hirten[1].



Fig. 87. **Geburt Christi.** (Miniatur aus dem Codex Egberti.)

Mit der Geburt des Herrn ist meistens dargestellt, wie auch die Hirten vor der Krippe erscheinen und den neugebornen Heiland anbeten. Schon auf Denkmälern des Alterthums findet sich mehrfach diese Anbetung der

[1] In einem Metallschnitt aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts sehen wir im Hintergrunde die Verkündigung der Geburt und dabei in einem Wolkenkreise Gott Vater in halber Figur, aus dessen Munde fünf Strahlen auf die Erde gehen (Abbildung in T. O. Weigels Sammlung Nr. 17).

Hirten. Unzweifelhaft erblickt man sie auf zwei römischen Sarkophagen[1], auf einem Grabsteine aus dem Jahre 343[2] und auf einem Sarkophage zu Arles, sowie auf einem der Oelgefäße, welche der hl. Gregor d. Gr. der Königin Theodolinde sandte, jetzt zu Monza[3]. Neben Maria erscheint an der Krippe öfter[4] eine mit einem Stabe abgebildete Person, welche man, besonders wenn sie jugendlich dargestellt und bloß mit der Exomis bekleidet ist, leicht für einen Hirten halten könnte; es wird aber unzweifelhaft, besonders da sie meist unmittelbar neben der heiligen Jungfrau steht, der hl. Joseph zu erkennen sein. Drei Hirten sieht man auf einem rundlichen Elfenbeingefäß zu Werden an der Ruhr[5] aus dem 6. oder 7. Jahrhundert, wie zwei von ihnen im Freien bei ihren Schafen weilen und nach dem in der Höhe erscheinenden Sterne, dem Sinnbild der „frohen Botschaft“, aufblicken, während einer in einer geflochtenen Hütte ist; selbst die beiden Schafe und eine Ziege schauen nach der himmlischen Erscheinung.

Im Museum zu Rouen[6] befindet sich eine Elfenbeinpyxis, auf der zur rechten Seite die heiligen drei Könige vor dem Kinde erscheinen, links aber noch einmal das göttliche Kind in der Krippe zwischen den beiden Thieren dargestellt ist und von drei Hirten gleichsam freudig begrüßt wird; die beiden rechts, von denen einer den Hirtenstab trägt, erheben wie voll von Verwunderung ihre Rechte, der links weist auf den Stern oberhalb der Krippe hin. Ferner erscheinen die drei Hirten auf einer Pyxis, ehemals in der Bibliothek zu Luxemburg[7]; sie sind auf dem Felde bei ihrer Herde und werden von dem erschienenen Engel nach dem Christkinde gewiesen.

In spätern Darstellungen der Geburt Christi, besonders denen des Mittelalters, treten die Hirten fast immer unmittelbar vor die Krippe hin, beten das Kind, auf die Kniee niedergelassen, an, bringen ihm Geschenke dar oder huldigen ihm auf andere Weise. Der heilige Text sagt zwar nichts von einer solchen Anbetung, noch weniger davon, daß sie Geschenke brachten. „Und sie kamen eilend und fanden Maria und Joseph und das Kind, welches in der Krippe lag. Als sie es aber sahen, erkannten sie das Wort, welches zu ihnen gesagt worden war über dieses Kind“ (Luc. 2, 16. 17). Die Geschenke, die Hirtinnen, die Anbetung und was alles die Maler mit der Zeit anbrachten, ist also zwar nicht der Erzählung der Heiligen Schrift entnommen, kann aber gleichwohl nicht getadelt werden, wenn bei deren Anwendung Würde und Ernst, nicht aber bloße Spielerei oder gar Lächerlichkeiten stattfinden. Die

---

[1] *Aringhi,* Roma sott. I, 615; II, 355. [2] *de Rossi,* Inscript. I. 51.

[3] Vgl. Real-Enc. I, 666.

[4] Z. B. *Garrucci* tav. 326 [1]. 310 [4]. 334 [2]. 384 [5]. 398 [5. 7. 8].

[5] Ibid. tav. 438 [1]. [6] Abgebildet ibid. tav. 438 [1].

[7] Ibid. tav. 437 [5].

Zahl der Hirten ist nach der Tradition, und wie wir gesehen, nach der ältesten Darstellungsweise, gewöhnlich drei. Ihre Opfergaben, die sie später bringen, bestehen gewöhnlich in einem Lamm oder in Tauben, auch in Früchten. Die Italiener, besonders die Bologneser Schule, bringen oft ihre musicirenden „Pifferari" an, ganz in der Tracht, wie man sie in natura in der Campagna und in Calabrien um Weihnachten vor der Madonna und vor dem Christuskinde pfeifen sehen kann. In all solchen Darstellungen ist die Geburt Christi mehr als ein historisches Ereigniß betrachtet und so einer fast endlosen Mannigfaltigkeit in seiner künstlerischen Behandlung fähig. Ein figurenreiches, durch Schönheit und Innigkeit der Gestalten gleichermaßen ausgezeichnetes Bild der Geburt Christi in Verbindung mit der Anbetung der Hirten sieht man in der Akademie zu Florenz (Nr. 51) von Lorenzo di Credi (1459—1537), die einzige große Composition des Meisters, der sonst meistens das Thema der das Kind anbetenden Madonna, und zwar in den verschiedensten Variationen, behandelt hat. Vor einem zerfallenen Stalle kniet Maria, von zwei gleichfalls knienden und zwei hinter ihr stehenden Engeln umgeben, vor dem auf dem Boden liegenden Kinde, das die Mitte der Gruppe bildet und nach der beliebten Manier des Meisters mit seinem Zeigefinger auf den Mund weist; St. Joseph steht dabei, auf einen Stab gestützt, und betrachtet es; ihm gegenüber ein anmuthig jugendlicher Hirte, der ein Lamm auf dem Arme hält. Der andere Hirte breitet vor Verwunderung die Hände aus, während der Alte mit gefalteten Händen und mit großer Innigkeit das Kind anbetet. Das Bild ist auch von vorzüglicher Feinheit in seiner technischen Durchführung. In der Galerie zu Perugia sieht man eine Anbetung der Hirten von Fiorenzo di Lorenzo (1445—1520). Maria und Joseph knien anbetend vor dem Kinde, das auf dem Boden vor dem Stalle liegt; hinter dem hl. Joseph knien drei Hirten, während man rückwärts viele Engel sieht. Eine sinnig schöne Composition der Geburt Christi in Verbindung mit der Anbetung der Hirten finden wir ferner, aus der altwestfälischen Schule stammend, im Museum zu Münster (Nr. 140). Im offenen Stalle knien im Vordergrunde Maria und Joseph vor dem göttlichen Kinde, welches — ein gar lieblich zartes Motiv — auf einem von Engeln gehaltenen Tuche liegt. Oben halten sechs schwebende Engel einen rothen, reich vergoldeten Teppich wie einen Baldachin über die heiligsten Personen. In der Umgebung befinden sich die Hirten, viele Engel und auf der rechten Seite eine Gruppe von Donatoren. Ganz oben schweben fünf weitere Engel, welche singen und ein Spruchband mit der Aufschrift tragen: Gloria in excelsis Deo et in terra pax. Himmel und Erde vereinigen sich gleichsam in Anbetung und im Jubel über das auf Erden erschienene Kind, und illustrirt der Maler damit die heiligen Worte des Festevangeliums: et verbum caro

factum est; es ist eine reiche, ungemein anmuthige Weihnachtsdarstellung, die dem Ende des 15. Jahrhunderts angehören mag.

Hochberühmt in der Kunstgeschichte ist die „Anbetung der Hirten“ von Correggio (1494—1534) in der Galerie zu Dresden (Nr. 171), gewöhnlich „Die heilige Nacht“ genannt (Fig. 88); das Bild wurde 1522 von Alberto Pratonero für dessen Familienkapelle in der Kirche S. Prospero zu Reggio bestellt, aber erst 1530 vollendet. Das Kind liegt nicht, wie auf den meisten bisher angeführten Weihnachtsdarstellungen, auf dem Boden oder in der Krippe, wo es von der Mutter angebetet wird, sondern wir sehen mehr nur eine gewöhnliche Familienscene. Lübke hat ganz recht, wenn er von diesem Bilde — freilich in einem andern Sinne als nach unserer Auffassung — schreibt: „Correggio hat dies kirchliche Motiv (daß nämlich das Kind auf dem Boden liegt und von der andächtig niedergeknieten Mutter und den Hirten angebetet wird) ins rein Menschliche umgewandelt. Wir sehen nur eine irdische Mutter, die mit dem innigsten Entzücken sich über das Neugeborne beugt, das vor ihr liegt und das sie liebevoll mit beiden Armen umschließt, um es an ihrer Brust zu erwärmen. Einen süßern Ausdruck von Mutterliebe hat die Kunst niemals, selbst Rafael nicht, geschaffen. Aber auch die Hirten denken nicht an Anbetung, erkennen hier nichts Uebernatürliches, sondern sind nur erfüllt von naiver Freude über das reizende Kind, das sie mit dem lebhaftesten Ausdruck von Staunen und Lust betrachten. Selbst der prächtige Schäferhund, der sie begleitet, scheint in der klugen Weise dieser Thiere an dem Ereigniß theilzunehmen. Ja sogar die schöne Engelgruppe, die jubelnd herbeischwebt, verhält sich weniger anbetend als vielmehr im naiven Ausdruck kindlicher Neugier und Freude. Das Einzige, wodurch die Darstellung etwas Mystisches erhält, ist das nach der Legende von dem Kinde ausgehende Licht, das glänzend von der Mutter widerstrahlt und die ganze Scene in eine magische Beleuchtung setzt.“ In der That erinnert auch gar nichts, außer etwa diesem vom Kinde ausgehenden Lichte, an etwas Uebernatürliches, an die Geburt des Sohnes Gottes aus der heiligen Jungfrau; letztere ist eine ganz gewöhnliche, hausbackene junge Frau, die ihre Freude an einem Neugebornen hat. Was freilich das Aeußere des Bildes anlangt, so ist es von einer technischen Vollendung und von einer Wunderbarkeit in der Lichtwirkung und dem Helldunkel, die mit Recht weltberühmt genannt werden darf; das ist aber auch alles; einen höhern, weihevollern Eindruck macht das Werk nicht, es ist nur ein religiöses Genrebild, geschaffen ebenfalls nur für die „ästhetische Andacht“. Das gleiche Motiv des vom Kinde ausgehenden Lichtes sehen wir auch an dem Bilde von Hans Holbein d. J. im Münster zu Freiburg. Die Scene ist hier in eine Tempelruine verlegt; vier Engel umgeben das sehr unästhetisch daliegende und überhaupt





Fig. 88. Correggio, **Heilige Nacht.** (Dresdener Galerie.)



unedel gebildete Kind; auch die Darstellung des hl. Joseph ist hier aller christlichen Idealität bar. Ferner sehen wir dies Motiv bei G. Reni in seiner großen gewaltigen Composition der Liechtenstein-Galerie zu Wien. Der Ausdruck der Freude, der Verwunderung und Frömmigkeit ist hier in den verschiedensten Stufen lebhaft und nicht unwürdig geschildert; elf Hirten umgeben das Kind.

Eine „Anbetung der Hirten" im großen Stile finden wir aus der Neuzeit in St. Apollinaris zu Remagen. Die Mitte der ganzen Composition nimmt die überaus schöne Gestalt der sitzenden heiligen Jungfrau ein; sie hält aufrecht das Kind vor sich, in dessen Angesicht der Meister entschieden göttliche Hoheit zu legen bestrebt war, die ihm aber ohne Nimbus nicht vollständig gelungen ist. Rechts von der heiligen Jungfrau kniet St. Joseph und ringsherum sind acht Hirten und die beiden Thiere. Der Vorgang ist in ein niedriges Stallgebäude mit Strohdach verlegt, über dem neun singende Engel, in ihrer Mitte St. Michael, schweben. Ganz im Hintergrunde erscheinen schon die Könige des Morgenlandes. Es ist ein großartiges, prächtiges Wandbild, auf dem die Madonna und das Kind wundervoll zart gemalt sind. Der landschaftliche Hintergrund ist ganz einfach gehalten.

4. Die Beschneidung und die Darstellung im Tempel.

Nach der Anbetung des Neugebornen durch die Hirten erzählt uns das Evangelium seine Beschneidung und Darstellung im Tempel. Wie der Evangelist Lucas (2, 21—39) beide Ereignisse gleichsam zusammenfassend in einem Zuge berichtet, so haben vielfach auch die christlichen Künstler beide Geheimnisse in einer Darstellung gegeben. In einer italienischen Uebersetzung z. B. der Legenda aurea vom Jahre 1575 schon wird derselbe Holzschnitt für beide Ereignisse angewendet[1]. Dabei finden wir aber immer mehr die Darstellung im Tempel als die Beschneidung selbst betont, und es mag dies — abgesehen natürlich in erster Linie von der Beschaffenheit des Gegenstandes — auch darin seinen Grund haben, daß der liturgische Charakter des Festes der Circumcisio kein einheitlicher ist, sondern theilweise mit dem Feste der Geburt Christi zusammenhängt: Introitus und Lectio des Festes haben nämlich Bezug auf die Octava nativitatis Domini, das Evangelium dagegen enthält den Bericht des hl. Lucas über die Beschneidung, die Oratio und Postcommunio aber stehen mit der Verehrung und Fürbitte Mariä in Verbindung. In allen Sacramentarien findet man nämlich für unsern Festtag zwei und selbst drei Messen: die eine von der Octav des Herrn, die zweite

[1] *Grimouard de St-Laurent,* Guide de l'art. chrét. IV, 145.

von der Beschneidung und die dritte von der seligsten Jungfrau. Darum mochte man, besonders in der altchristlichen Zeit, von einer bildlichen Darstellung der Beschneidung ganz absehen und sich mit einem Bilde der Geburt Christi oder der heiligen Jungfrau mit dem Kinde begnügen. Wir finden die Beschneidung auch nicht im Malerhandbuch vom Berge Athos; nach der „Geburt Christi" im § 213 wird § 214 „die Anbetung der Magier", dann § 215 „die Darstellung Christi" behandelt[1]. Ferner ist dieser Gegenstand auch nicht in den drei am reichsten ausgestatteten Evangelienhandschriften aus der Zeit von ca. 990—1040, die in Trier, Gotha und Bremen aufbewahrt werden, enthalten. Die erste Darstellung einer Beschneidung findet sich im Menologium des hl. Basilius. Wir sehen aber hier nicht den Act der Beschneidung selbst, sondern nur, wie Maria und Joseph sich dem Tempel nahen, vor dem ein Priester mit einem Messer in der Hand sie erwartet[2]. Die Ceremonie der Beschneidung war übrigens nicht den Priestern vorbehalten und geschah auch nicht im Tempel zu Jerusalem, sondern sie wurde vorgenommen, wo das Kind sich befand. „Für die Meinung, daß die Mutter selbst den schmerzlichen Act vorgenommen habe, beruft man sich auf die Bücher der Makkabäer (1 Makk. 1, 63. 2 Makk. 6, 10), wo wir allerdings lesen, daß Mütter ihre Neugebornen beschnitten; auch der Hinweis auf die Frau des Moses (2 Mos. 4, 25), die nicht ohne Murren sich dem gleichen Dienste unterzog, scheint ebenso gut am Platze. Indes in jedem dieser Fälle deutet die Erzählung selbst nur einen Nothstand an, und mit richtigerem Gefühle, scheint es mir, legen wir das Beschneidungsmesser dem Vater in die Hand, der wohl als Haupt der Familie dem beschnittenen Sohne dann auch den Namen gab."[3] Doch sehen wir in allen Darstellungen, die diesen Gegenstand behandeln, den Priester diese Operation vornehmen, so z. B. bei Fiesole in seinem kleinen Bildchen in der Akademie zu Florenz: Maria und Joseph halten das Kind über einem Altare, der Mochel hält die Instrumente bereit. Erst aber in den spätmittelalterlichen Bildern sieht man die eigentliche Vornahme der Blutvergießung, welche Art der Darstellung aber nicht nachzuahmen sein wird. So hat mit allen Umständlichkeiten einer Operation Lod. di Giovanni Mazzolino (1478—1528) den Gegenstand in einem großen, 27 Figuren enthaltenden Bilde aus dem Jahre 1526, jetzt im Kunsthistorischen Museum zu Wien, behandelt. Eine dichte Menge buntgekleideter Menschen füllt die Vorhalle des Tempels. In der Mitte sitzen die Priester, deren einer das heilige Kind auf den Knieen hält, während der Hohepriester die Beschneidung vornimmt. Letzterer trägt einen Mantel

---

[1] Schäfer S. 173 ff. [2] Vgl. *d'Agincourt*, Peinture pl. XXXI, fig. 23.

[3] Grimm, Leben Jesu nach den vier Evangelien I (Regensburg 1876), 304.

von Goldstoff mit breitem blauen Kragen; ein Mann mit einer Silberkanne und einem Teller in den Händen kniet neben ihm, die Personen der nächsten Umgebung sehen zu. Nur ein weißgekleideter Mann von würdevollem Aussehen, zur Rechten des Heilandes sitzend, deutet an, daß es sich um eine religiöse Ceremonie handelt; er hält ein großes aufgeschlagenes Buch mit hebräischer Schrift und sieht über seine rechte Schulter zu Maria und Joseph



Fig. 89. Klein, **Beschneidung Christi.** (Aus der Biblia pauperum. Regensburg, Fr. Pustet.)

hin, die hinter ihm stehen. Als ein religiöses Genrebild, wie Führich es in seinem „Bethlehemitischen Wege“ [1] ausgeführt hat, mag diese Darstellung angehen; als Wand- oder Tafelgemälde in einer Kirche könnte sie nicht gebilligt

[1] Der Bethlehemitische Weg. Dreizehn Originalzeichnungen von Jos. Ritter von Führich, in Holzschnitt ausgeführt von A. Gaber und K. Oertel (3. Aufl., Leipzig, Alfons Dürr) Bl. V.

werden. Für letztere Bestimmung wäre die Composition so zu halten, daß man die nächste Vorbereitung oder das eben vollendete Opfer des ersten Schmerzes des Herrn und der heiligen Mutter erkennen könnte. So ist in ersterer Weise der Gegenstand von Professor Joh. Klein[1] behandelt (Fig. 89). Der hl. Joseph hält über einem Tische das Christkind parat, während der auf der andern Seite sitzende Hohepriester das Messer in der Linken hält, mit der Rechten zart die Füßchen desselben berührt; auf dem Tische steht eine brennende Kerze, neben die sich die heilige Jungfrau mit gefalteten Händen betend gestellt hat. Ihr gegenüber auf der andern Seite steht ein Priester, der mit ausgebreiteten Händen aus einem auf einem Pulte liegenden geöffneten Buche liest oder singt.

Wenn die frühern Meister auch nicht gerade den Act der Beschneidung selbst gegeben haben, sondern mehr die unmittelbare Vorbereitung dazu, so sehen wir doch oft das Unziemliche, daß sich das Kind gegen die Vornahme der Beschneidung wehrt, wie in dem Bilde von Mantegna in den Uffizien zu Florenz; oder daß es sich sogar ganz ungestüm benimmt beim Anblicke des Messers, wie bei Carlo Dossi. In einem Antiphonal aus dem 13. Jahrhundert in St. Peter zu Salzburg[2] und auf dem Verduner Altar zu Klosterneuburg[3] wird die Beschneidung so dargestellt, daß Maria sitzend das Kind hält und der Mochel als Priester vor ihr steht.

Viel zahlreicher als den Act der Beschneidung selbst finden wir, wie gesagt, die Darstellung Christi im Tempel abgebildet. Die Ausleger der Heiligen Schrift sind nicht einig darüber, ob die Ankunft der drei Weisen oder die Darstellung und das Reinigungsopfer im Tempel der Zeit nach voranzustellen sei. Grimm in seinem „Leben Jesu" läßt letztere der erstern vorangehen, während namentlich die Väter die Ankunft der Magier vor die Darstellung im Tempel setzen[4]. Letztern sind auch durchweg die christlichen Künstler gefolgt, wenn sie das Leben Jesu oder Mariens in einem ganzen Cyklus von Bildern aufführen: so die obengenannten Evangelienhandschriften von Trier, Gotha und Bremen aus den Jahren 990—1040, das Zittauer Hungertuch von 1472 zu Dresden, die biblischen Reliefs an den Emporen der Annakirche zu Annaberg vom Jahre 1525, wo nach der Geburt die Beschneidung und nach der Ankunft der Weisen die Darstellung Christi im Tempel gegeben ist[5].

---

[1] In Biblia pauperum. Bilder für Künstler und Kunstfreunde, gezeichnet von Prof. Joh. Klein in Wien und von Frater Max Schmalzl C. SS. R. (Regensburg, Pustet, 1885). [2] Mittheilungen der K. K. Centralcommission in Wien XIV, Taf. IX.

[3] Ausgabe von Camesina, Taf. IV, 8.

[4] Die nähern Ausführungen hierüber bei Grimm a. a. O. I, 327, Anm. 1 ff.

[5] Die Aufzählung sämtlicher Darstellungen bei Otte a. a. O. I, 548 ff.

Um ein richtiges und vollständiges Gebilde vom Geheimnisse des Festes Mariä Lichtmeß zu bekommen, muß die christliche bildende Kunst sowohl auf den liturgischen Charakter dieses Festes als auch auf den Bericht der Heiligen Schrift, wie ihn Lucas 2, 22—38 gibt, schauen. Dieses Fest, im Occident Ende des 5., im Orient Anfang des 6. Jahrhunderts nachweisbar, heißt purificatio (Luc. 2, 22), festum praesentationis Domini (Luc. 2, 27), ἑορτὴ τῆς ὑπαντῆς (Luc. 2, 25), d. i. festum occursus oder Simeonis, später auch festum luminum; es hat also — als Fest ebensowohl des Herrn als der seligsten Jungfrau — zum Inhalt: die freiwillige und aus Demuth beobachtete Unterwerfung der heiligen Jungfrau unter das mosaische Gesetz, den Einzug Jesu in den Tempel (Et veniet desideratus cunctis gentibus et implebo domum istam gloria [Agg. 2, 28]) und die Darstellung oder Aufopferung im Tempel. Damit hat die Kirche schon sehr frühe noch die Lichterweihe symbolisch verbunden; schon Gregor d. Gr. soll 600 die erste Procession (litania) befohlen haben [1].

Was nun zuerst die Reinigung Mariens betrifft, d. h. die Vornahme jener rituellen Gebräuche, in denen die lustratio der Wöchnerinnen bestand, so ist dem Verfasser kein Bild weder in Sculptur noch Malerei noch in einer andern Technik bekannt, worin dieser Vorgang dargestellt wäre. Die kirchliche Kunst folgt hierin lediglich der Heiligen Schrift, welche die purificatio nur ganz kurz erwähnt, allen Nachdruck dagegen auf die praesentatio legt; zudem ist die Reinigung der Mutter in der Darstellung des Kindes zur Genüge angedeutet und braucht also als eine nur jüdische Ceremonie nicht besonders behandelt zu werden. Den Einzug Jesu dagegen in den Tempel und seine Aufopferung daselbst finden wir schon in den altchristlichen Mosaiken von Maria Maggiore zu Rom [2] (5. Jahrhundert). Er „setzt sich zusammen aus zwei sich einander entgegenbewegenden Gruppen; die eine zieht in den Tempel ein, die andere zieht ihr aus dem Tempel entgegen. Joseph ist der erste, der in den Tempel eintritt, und er begegnet zuerst der Prophetin Anna; hinter Anna kommt Simeon, begleitet von mehreren Leviten. Joseph hat einen, Maria zwei Engel zu Begleitern; in langsamem, feierlichem Schritte trägt letztere das Kind in den Tempel hinein. Wir finden in diesem Bilde einmal klar die Idee des Einzugs des Messias in den Tempel ausgedrückt; daher die Erweiterung der Scene und die Vermehrung der wenigen historischen Personen durch Beiziehung von Engeln und Leviten, gleichsam um einen Festzug zu veranstalten und um den Erlöser gebührend im Tempel empfangen werden zu lassen. Die Gestalt der Jungfrau und die Gravität, mit welcher sie einherschreitet und das Kind trägt, drückt die Dar-

---

[1] Vgl. Real-Enc. I, 496. [2] *Garrucci* tav. 212 [2].

stellung und Aufopferung aus, die hier durch die Hände der Mutter geschieht." [1] In der Folge sehen wir aber den Gedanken an die Aufopferung des Herrn noch stärker premirt, und die Künstler variiren in der Art ihrer Darstellung meist nur darin, wer diese Aufopferung des Kindes vornimmt: bald ist es Maria selbst, bald der Greis Simeon, bald sehen wir den Augenblick gegeben, in welchem Maria dem Simeon das Kind übergibt; selbst solche Bilder finden sich, in denen das Kind sich selbst aufopfert: so schon auf alten Stickereien der Kirche von Anagni aus dem 13. Jahrhundert und auf einer Miniatur in der Bibliothek zu Laon aus dem 14. Jahrhundert, wo das Jesuskind auf dem Altare steht, von der Mutter gehalten, aber nicht getragen wird. Auch noch ein Bild aus der altkölnischen Malerschule im Wallraf-Richartz-Museum zu Köln (Nr. 168) hat diesen Gedanken: auf einem Altartische ruht in redender Gebärde das göttliche Kind, während Simeon neben ihm steht und die heilige Jungfrau mit zwei Tauben in den Händen daniet; auch der hl. Joseph betheiligt sich an dem Opfer, indem er in seine Tasche greift und einige Geldstücke herauslangt — freilich ein etwas profaner Zug. Selbst noch Giovanni Bellini hat diesen Gedanken der Selbstaufopferung angedeutet in einer feingemalten Tafel von fast lauter Halbfiguren im Kunsthistorischen Hofmuseum zu Wien. Maria stellt das Christuskind, das von ihr mit beiden Händen auf einem Tische gehalten, aber nicht getragen wird, dem Hohenpriester dar. Das nackte Kind wendet sein Köpfchen über die rechte Schulter der Mutter zu und zeigt mit der linken Hand auf Simeon. Dieser, ein Greis mit langem weißen Barte, hält die Hände gefaltet, den kleinen Jesus anbetend. Zwischen ihm und dem Christuskinde sieht man den hl. Joseph. Diese Art der Composition muß ihrerzeit große Anziehungskraft ausgeübt haben, denn sie ist mehrmals von Bellini und seinen Schülern wiederholt worden. Das Kunsthistorische Hofmuseum in Wien besitzt zwei dieser Bilder [2].

Selten ist, und zwar mit Recht, der Moment des Reinigungsopfers näher für sich allein fixirt, da beide Handlungen, Darstellung und Reinigungsopfer, sich natürlich in unmittelbarer Verbindung vollzogen. Die Erwägung, daß ohne vorhergehende Reinigung die Wöchnerin für jede Annäherung an Jehovah ungeeignet war, scheint zwar nahezulegen, daß dem sistere Domino das Opfer vorausgegangen sei; allein wenn die Kunst beide Handlungen in einem Bilde geben wollte, war das Reinigungsopfer durch die Beigabe der beiden Tauben, die Joseph oder eine andere begleitende Person trägt, hinlänglich angedeutet. Die stärkere Hervorhebung der Opferidee aber geschah

[1] Vgl. Keppler im Archiv für christliche Kunst Jahrg. 1883, S. 21 f.

[2] Vgl. Kunsthistorische Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses: Gemälde. Beschreibendes Verzeichniß von Ed. v. Engerth (Wien 1883), S. 48.

dadurch, daß man einen förmlichen Altar oder wenigstens einen solchen Tisch in die Composition hereinzog und über diesem sich die Opferung des göttlichen Kindes vollziehen ließ: eine Anspielung offenbar an den Zusammenhang des Geheimnisses mit dem heiligen Meßopfer. Im *Codex Egberti* [1] ist es die heilige Jungfrau, welche das vollständig gekleidete Kind über dem Altare hält, während auf der andern Seite Simeon ein Tuch über seine Hände gebreitet hat — ein Motiv, das sich von jetzt an im Mittelalter immer wiederholt —, um das göttliche Kind in seine Arme zu empfangen; hinter ihm steht die Prophetin Anna, ihre freudige Verwunderung ausdrückend. Der hl. Joseph hält, und zwar nicht ohne eine gewisse Feierlichkeit, wie die heilige Jungfrau das Kind, hinter dieser die Tauben opfernd empor, indem er mit einem Theile seines Obergewandes seine Hände bedeckt hat. Dieses schöne und nachahmungswürdige Motiv findet sich auch in dem Benedictionale des hl. Oethelwold (10. Jahrhundert); bis das himmlische Opferlamm selbst



Fig. 90. **Darstellung Jesu im Tempel.** (Reliquiarium im Vatican. Museum.)

wirklich am Kreuze geschlachtet wird, sollen die Tauben gleichsam vorläufiges Substitut sein. Um noch deutlicher auf das heilige Meßopfer hinzuweisen, ist auf einem Reliquiarium des Vaticanischen Museums aus dem 13. Jahrhundert sogar ein Kelch auf den Altar gestellt (Fig. 90). Das Kind, von der heiligen Jungfrau gehalten, segnet mit der Rechten und hält in der Linken den Globus, St. Joseph hält die Tauben und eine Begleiterin trägt die Kerze [2].

Viel zahlreicher als diejenigen Darstellungen, in denen die heilige Jungfrau das Kind in den Armen hält und aufopfert, sind später solche, in denen sie das Kind eben dem Greise Simeon übergibt oder dieser es

---

[1] Kraus Taf. XVI.

[2] Abbildung bei *Grimouard de St-Laurent*, Guide de l'art. chrét. IV, 152.

bereits in seine Arme genommen hat. Letzteres sehen wir schon in den herrlichen Mosaiken der Tribuna von S. Maria in Trastevere zu Rom, die 1143 begonnen, 1215 zum Theil neu gefertigt und 1290 vervollständigt wurden. In der Mitte der betreffenden Composition sehen wir einen Altar und Baldachin; rechts steht Simeon mit dem Kinde (letzteres vollständig gekleidet und mit dem Kreuzesnimbus versehen), das er mit seinem Gewande gegen den Altar hält, hinter ihm ein Gebäude, vor dem Anna steht, die Rechte wie sprechend erhebend, in der Linken eine Schriftrolle. Vom Altare links steht Maria, die auf das Kind hinweist, und hinter ihr St. Joseph mit den Tauben. Wie diese Mosaiken überhaupt, zeigt auch diese Darstellung im Tempel viel Leben und Bewegung, und man meint Gestalten von Cimabue oder Giotto vor sich zu haben. Eine sich eben vollziehende Uebergabe des Kindes hat Francia in einer schönen Composition voll herrlicher, großartiger Gestalten in einem Bilde der Galerie zu Cesina[1] gegeben. Maria hält noch das nackte Kind und übergibt es eben den Armen Simeons, dessen prächtige Gestalt ein Pluviale kleidet und hinter dem ein Begleiter steht; hinter Maria steht der hl. Joseph mit den Tauben und die Prophetin Anna. Zwischen Maria und Simeon sieht man den Altar. Lichtmeß ist nicht angedeutet, wenn nicht etwa die oben hängende Ampel darauf hindeuten soll. Eine ähnliche Auffassung sehen wir von Andrea Mantegna im Museum zu Berlin (Nr. 29): Maria reicht das in Wickelbänder ganz eingehüllte Kind dem zur Rechten stehenden Simeon dar; in der Mitte etwas rückwärts ist St. Joseph, links Anna. Ferner daselbst eine solche Auffassung von Lorenzo Costa (Nr. 112): vor einem mit reichem Baldachin überdeckten Altare reicht Maria das Kind dem zur Linken stehenden Simeon dar; auf der andern Seite Joseph. Auf den obersten Stufen des Altares zu beiden Seiten je ein Chorknabe, auf den mittlern zwei Leviten mit langen Stäben; auf den untersten links Johannes der Täufer, rechts eine weibliche Figur, auf einer Schüssel zwei Tauben darbringend. Diese sechs Figuren sind im Halbkreise um die Hauptgruppe angeordnet.

Am zahlreichsten sind diejenigen Darstellungen, in denen der Greis Simeon das Kind bereits in seinen Armen trägt, also jener Vorgang, den Lucas 2, 27—38 berichtet. Was der Evangelist von dieser Begegnung des messianischen Kindes mit Simeon und Anna erzählt, geht unverkennbar (vgl. V. 27 u. 39) der Zeit nach dem Reinigungsopfer der Mutter und der „Darstellung" des Kindes voraus; es hängt mit dem erhabenen Augenblicke, da der Messias zum erstenmal die Tempelräume mit seiner Gegenwart hei-

[1] Crowe und Cavalcaselle, Geschichte der italienischen Malerei. Deutsch von Max Jordan (Leipzig) V, 611.

ligte, unmittelbar zusammen. Nach den Exegeten[1] hätte diese Begegnung in dem ersten Vorhofe mit seinen gewaltigen Räumen stattgefunden, wo sich Israeliten und Heiden, Reine und Unreine zu verschiedenen Zwecken durch=



Fig. 91. Fiesole, **Darstellung Jesu im Tempel.** (S. Marco in Florenz.)

einander bewegten; da hätte Simeon den Eltern ihre heilige Bürde ab=genommen und das Kind auf seinen Armen, das Auge zum Himmel gerichtet,

[1] Vgl. z. B. Grimm, Leben Jesu nach den vier Evangelien I, 119.

sein Loblied wie zum Sterben angestimmt, das alle Umstehenden wundersam ergreift. Wir sehen dann, wenn die christliche Kunst diesen Augenblick premirt, den Altar entweder gar nicht oder er ist mehr in den Hintergrund gerückt; öfter ist es dann in letzterem Falle der jüdische Brandopferaltar, auf dem das Feuer lodert, so z. B. bei Giotto in einem schönen kleinen Tafelbilde der Dresdener Galerie (Nr. 6): Simeon hält das Kind in seinen Armen, das noch in Windeln gewickelt ist; hinter ihm steht der Hohepriester mit einem Begleiter und weiter rückwärts Anna mit goldenem Nimbus. Links streckt Maria wie sich verwundernd die Hände gegen das Kind aus, neben ihr steht St. Joseph mit den Tauben, weiter zurück zwei Begleiterinnen. Der Vorgang geschieht unter einer Kuppel, die von Säulen getragen ist, und auf dem Altar brennt ein Feuer. Aehnlich ist desselben Meisters Darstellung in der Arena zu Padua: Simeon hält das Kind in seinen Armen, das, seine Rechte nach Maria ausstreckend, auf sie hinweist und mit Simeon spricht; der Vorgang ist vor einem Baldachinaltar; hinter Simeon steht Anna, über welcher ein schwebender Engel angebracht ist. Schon stark erweitert finden wir die Scene von dem ausgezeichneten Schüler Giottos, Jacopo d'Avanzo, in der 1379 vollendeten und mit den herrlichsten Fresken geschmückten Capella S. Giorgio zu Padua. Ambrogio Lorinzetti (um 1330) versetzt den Vorgang in eine Kirche von italienischer Gotik. Simeon hat das Kind auf seinen Armen, während Maria vor ihm steht. Dazwischen steht hinter einem Schranke der Hohepriester.

Das lieblichste Bild einer Darstellung des göttlichen Kindes im Tempel ist wohl das von Fiesole in S. Marco zu Florenz (Fig. 91): mit innigster Rührung hat hier der Greis Simeon das in Windeln gewickelte Kind in seine Arme genommen; Maria und Joseph stehen dabei; ein Altar ist hier nicht sichtbar, der Vorgang überhaupt höchst einfach. Aber die Madonna ist von ungemeiner Zartheit und das Kind von unbeschreiblicher Lieblichkeit. Schön und etwas erweitert hat in der Neuzeit diese Composition Veit im Dome zu Mainz nachgeahmt; bei ihm erscheint auch die Prophetin Anna hinter Simeon, und ein Engel hält einen Leuchter mit brennender Kerze. Aehnlich sehen wir diese Auffassung auch in der St. Apollinariskirche zu Remagen; die Andeutung auf das Fest „Mariä Lichtmeß" aber fehlt hier ganz. Letzteres finden wir besonders stark und eigenthümlich premirt in einem figurenreichen Bilde des Museums zu Darmstadt (Nr. 168), das dem Stephan Lochner († 1451) zugeschrieben wird. Wir sehen hier zehn Kinder brennende Kerzen tragen und dem Vorgange, der vor dem Altare sich abspielt, so gleichsam assistiren; Maria kniet am Altare und hält die zwei Tauben in den Händen. Um dem Gedanken, daß sich das göttliche Kind seinem himmlischen Vater hier im Tempel aufopfert und mit diesem Opfer seine Bereitwilligkeit zum Leiden und

Sterben ihm kundthun will, noch einen prägnantern Ausdruck zu geben, sehen wir oben Gott Vater von Engeln umgeben.

Eine der bedeutendsten Darstellungen unseres Gegenstandes ist die von Fra Bartolommeo im Kunsthistor. Hofmuseum zu Wien (Fig. 92). Auf der untersten Stufe eines Altars steht in der Mitte des Bildes Simeon in rothem Ober- und weißem Unterkleide. Er wendet sich zu der zu seiner



Fig. 92. Fra Bartolommeo, **Darstellung Jesu im Tempel.** (Kunsthistor. Hofmuseum Wien.)

Linken stehenden Maria, die das Christkind eben in seine Arme gelegt zu haben scheint. Sie ist in einen langen blauen Mantel gehüllt und im Profil gesehen. Simeon, ein Greis mit weißem Haar und Bart, hält mit beiden Armen das heilige Kind, welches den Segen ertheilt. Der Blick des lieblich lächelnden kleinen Jesus ist abwärts auf den Beschauer gerichtet, und während er die segnende Rechte erhebt, zeigt er mit dem linken Händchen auf seine

Brust. Zur Rechten Simeons steht der hl. Joseph. Er ist in einen gelben Mantel gehüllt und hält zwei Tauben in der Hand; das Licht fällt von rückwärts auf ihn ein und läßt das Gesicht sowie die vordere Seite der Figur im Schatten. Zwischen Joseph und Simeon sind zwei Frauen, die eine kniend in rothem Mantel, der über den Kopf gelegt ist, die andere hinter ihr stehend, mit weißem Kopftuche. In der Mitte des Bildes, in einer Nische hinter Simeon, in kleinem Maßstabe, das Bild des Moses mit den Gesetztafeln und zu beiden Seiten große, weiße Steinsäulen. Das herrliche, sechs fast lebensgroße Figuren enthaltende Bild stammt aus dem Jahre 1516 und hat auf der untersten Stufe in der Mitte die Inschrift: Orate pro pictore olim sacelli huius novitio: es war nämlich für das Dominikanerkloster in Prato gemalt. Das Werk ist sehr oft reproducirt und eine der schönsten bildlichen Wiedergaben unseres Geheimnisses. Auch der Cyklus der herrlichen Fresken des Bernardino Luini in der Wallfahrtskirche bei Saronno (bei Mailand) enthält eine Darstellung im Tempel, wo aber mehr die Begegnung des Simeon mit dem Kinde vorgeführt und darum auch der Schauplatz in eine Tempelhalle verlegt ist. Bei Gaudenzio Ferrari in S. Maria delle Grazie in Varello empfängt Simeon eben von Maria das Kind, um es auf dem Altare, auf dessen Antipodium er steht, aufzuopfern; es sind Gestalten voll edler Einfachheit und Schönheit. Später, z. B. bei Guido Reni (im Louvre zu Paris), finden wir, daß der Hohepriester das Kind über dem Altare hält, vor dem Maria kniet, rechts und links von ihm sind Simeon und Anna; doch zeigen sich hier schon genrehafte Züge. Wir erwähnen noch aus der neuen Zeit die schöne Composition von Schraudolph im Dom zu Speier. Die Prachtgestalt des Simeon hält auch hier das göttliche Kind über dem Altare, das sich redend an seine Mutter wendet; neben der heiligen Jungfrau, welche die Weissagung: Et tuam ipsius animam pertransibit gladius entgegennimmt, steht der hl. Joseph mit den Tauben. Die Prophetin Anna kommt eilenden Schrittes herzu und zeigt auf den Erlöser, während im Hintergrunde der Hohepriester erscheint. Die ganze Scene ist eine der weihevollsten Darstellungen im Dome.

5. Die Anbetung der Weisen.

Die Geschichte der heiligen drei Weisen ist eine der beliebtesten von den Thatsachen aus dem Leben des Herrn, welche legendarisch, poetisch und künstlerisch behandelt sind. Sie ist ein Lieblingsgegenstand schon der ältesten Legende; im Mittelalter finden wir die Dreikönigsspiele und die Hymnendichter den Vorgang verherrlichen; ganz besonders aber hat die bildende Kunst, und zwar nicht bloß im Mittelalter, sondern schon in den ersten christlichen

Jahrhunderten, diese biblische Scene dargestellt. Beim Ausgang vollends des Mittelalters wird wohl schwerlich ein Gotteshaus gewesen sein, in dem man nicht ein- oder mehreremal die Ankunft der drei Weisen in Holz oder Elfenbein geschnitzt, auf Goldgrund in Tempera gemalt, in Glas gebrannt oder in zarter Seide gestickt gefunden haben wird. Es handelte sich hier offenbar nicht bloß um das historische Factum der Erscheinung der drei Weisen, sondern die christliche Kunst wollte mit dem Gegenstande noch eine besondere Lehre verbinden: es sollte diese wunderbare Führung der Weisen als Vorbild der Leitung aller Christen durch die göttliche Gnade zum Hause des Herrn in dieser Welt, zu der Kirche, und zum Hause des Herrn in jener Welt, zum Himmel, dem christlichen Volke vor Augen geführt werden.

Es sind zunächst drei Fragen zu beantworten, welche bezüglich der Art der ältesten Darstellungen unseres Geheimnisses werden maßgebend gewesen sein, nämlich die Fragen bezüglich ihrer Heimat, ihrer Würde und ihrer Anzahl.

Ihre Heimat war nach einer alten und weit verbreiteten Annahme Arabien; andere nennen Chaldäa, wieder andere Persien[1]. Mit letzterer Angabe stimmt auch die syrische Tradition und der Name *μάγοι*, der ursprünglich die Priesterkaste der Perser bezeichnet, wenngleich er später auf Zauberer und Wahrsager überhaupt ausgedehnt wurde. „Der Evangelist", sagt Grimm[2], „verweist uns mit seinen Magiern nach dem ‚Morgenlande'. Damit hat die Vermuthung allerdings einen weiten Spielraum, doch einen geringern, scheint es mir, als ihr gerne eingeräumt wird. Jedenfalls — das bildet zur Erklärung des ganzen Vorganges den unentbehrlichen, sittlichen Untergrund — haben wir eigentliche Magier vor uns, echte Mitglieder und Träger des alten Magierthums, nicht solche, die erst auf Grund eingerissener Entartung dieses Instituts als gemeine Wahrsager und Zauberkünstler aller Art den altehrwürdigen Namen sich anmaßten, als Betrüger gerade damals das ganze römische Reich erfüllten. Damit sind wir bereits strenge auf das mittlere Asien, auf die medo-persischen und etwa noch auf die babylonisch-chaldäischen Länder angewiesen. Namentlich dürfen wir die Heimat unserer Magier nimmer in Arabien suchen." Auf Persien, als die Heimat der Magier, weisen denn auch die altchristlichen Monumente hin. „Die altchristlichen Künstler kleiden in der Regel ihre Figuren in die römische Tracht, die Magier dagegen, die drei Jünglinge im Feuerofen, Daniel, wenn er auf spätern Denkmälern bekleidet ist, und die Martyrer Abdon und Sennen und Orpheus in eine Tracht, die aus einer Mütze, gegürteter Tunica, einem Mantel, Hosen und Schuhen besteht. In einigen wenigen Fällen fehlt die Mütze oder der Mantel. Diese Kleidung sehen wir auf dem ältesten Ge-

[1] Real-Enc II, 348. [2] Leben Jesu I, 331 f.

mälde in St. Priscilla wie auf den spätesten Sculpturen. . . Diese Kleidung muß den Bewohnern des Landes, aus welchem die Magier, die Jünglinge und Abdon und Sennen 2c. stammen, als eigenthümlich betrachtet werden. . . Von Abdon und Sennen wissen wir, daß sie Perser gewesen sind. Diese Kleidung müssen wir demgemäß als die persische Landestracht ansehen. Wenn nun die altchristlichen Bilder die Magier in derselben Tracht uns vorführen, so sind wir berechtigt, anzunehmen, daß es in der Absicht geschah, dieselben als Angehörige Persiens zu kennzeichnen." [1]

Von der königlichen Würde der Magier weiß die älteste Tradition nichts. Wir finden dieselbe nach de Waal [2] nicht vor dem 6. Jahrhundert behauptet. Auch die Heilige Schrift, sagt man, begünstigt diese Annahme nicht im mindesten; wären die Magier Könige gewesen, so würde Matthäus gewiß nicht unterlassen haben, dies hervorzuheben, zumal darin eine buchstäbliche Erfüllung der berühmten Weissagung Ps. 71, 10 f. gelegen hätte. Was die Ueberlieferung der alten Kunst betrifft, so hat man auf die Kopfbedeckung hingewiesen, welche die Magier auf den Wandgemälden der Katakomben tragen; auch sei unter den zahlreichen Darstellungen der sieben ersten Jahrhunderte nicht eine einzige, in der sie mit königlichen Insignien abgebildet wären. Die erste bekannte Darstellung dieser Art rühre aus dem Anfange des 8. Jahrhunderts; es ist ein Mosaikboden aus der alten vaticanischen Basilika. Von dieser Zeit an sei die Annahme, die Magier seien Könige gewesen, immer allgemeiner geworden und auch bald auf dem Gebiete der Kunst zur ausschließlichen Herrschaft gelangt. Dem gegenüber weist nun Liell [3] nach, daß die Männer, die nach Bethlehem kamen, auf den altchristlichen Denkmälern durch ihre Kleidung nicht allein als Perser, sondern geradezu als Könige gekennzeichnet seien. Ihre Kleidung sei die den Magiern eigenthümliche, die Magier werden eben auch „Könige" genannt. Mit dem Titel „König" wurde im Alterthum und besonders im Orient ein viel weiterer Begriff verbunden, als wir jetzt zu thun gewohnt sind; es sei damit noch lange nicht gesagt, daß der Inhaber darum ein selbständig regierender Fürst sei; es führten diesen Titel fast alle abhängigen Satrapen. Auf den altchristlichen Denkmälern entbehren nun aber auch die wirklichen Könige, wie Salomon, Nabuchodonosor, Herodes, der königlichen Insignien; sie haben nur die Kleidung eines römischen Prätors. Um wie viel weniger dürfen wir solche Insignien bei den „Unterkönigen" suchen! Die Gewandung unserer Figuren ist die Tracht derjenigen Personen, welche im persischen Reiche das Recht hatten, den Königstitel zu führen.

---

[1] Vgl. Liell, Mariendarstellungen S. 290. [2] Real-Enc. a. a. O.

[3] A. a. O. S. 291 ff.

Die Anzahl der Magier, worüber die Heilige Schrift ebenfalls nichts berichtet, wird von der syrischen Ueberlieferung und andern morgenländischen Quellen auf zwölf angegeben; die Tradition des Abendlandes dagegen hat von jeher an der Dreizahl der Weisen festgehalten, wohl gemäß der Dreizahl der Geschenke, die sie darbrachten. Diese kirchliche Tradition läßt sich bis auf Papst Leo d. Gr. verfolgen.

Die Dreizahl der Magier finden wir denn auch in der monumentalen Tradition der Epiphaniebilder. Liell gibt ein vollständiges Verzeichniß der römischen Epiphaniebilder und bespricht in seinem Buche über die Madonnenbilder 69 Darstellungen der Anbetung der Weisen. „Zehn dieser Darstellungen sind uns nur als Bruchstücke erhalten; in sechs Fällen fehlen alle Magier. Es bleiben also 59 Monumente, die bei der Feststellung" der Zahl der Magier „in Anschlag gebracht werden können" [1]. Auf den Sarkophagbildern ist die Anordnung der Scene im allgemeinen die gleiche: die Madonna mit dem Kinde sitzt auf einer Seite, und von der andern nähern sich die Magier mit ihren Gaben. In diesen Fällen ist bei den ganz erhaltenen Monumenten die Zahl der Magier immer die Dreizahl. Die Malereien haben die Anbetungsscene gewöhnlich in ähnlicher Weise, und wir sehen auf allen Darstellungen, von denen die älteste aus der Mitte des 2. Jahrhunderts stammt, drei Magier. Eine Ausnahme von der Regel machen nur die zwei Gemälde aus S. Domitilla und SS. Pietro e Marcellino, wo die Madonnengruppe die Mitte des Bildes einnimmt, während die Magier zu beiden Seiten vertheilt sind: auf der einen Scene sind ihrer zwei, auf der andern vier. Der Grund der Abweichung liegt hier einzig und allein in der Symmetrie [2]. Auf einem Deckengemälde dagegen in SS. Pietro e Marcellino sieht man nur zwei Magier und zwar beide zur linken Seite von der Madonna [3]. Ein Blick auf das Bild der-



Fig. 93. **Anbetung der Weisen.**
(Aus der Katakombe der hll. Petrus und Marcellinus.)

[1] Wilpert, Cyklus christologischer Gemälde Taf. V, 1.
[2] Vgl. ebd. S. 21 f. [3] Ebd. Taf. I—IV, 1 links.

selben sagt sofort, daß Rücksicht auf den mangelnden Raum für den dritten Magier bestimmend gewesen ist. „Die Dreizahl der Weisen ist auf den Monumenten der Katakomben also die gewöhnliche und läßt sich bis in die Mitte des 2. Jahrhunderts nachweisen; die wenigen Beispiele, in denen die Künstler von ihr abweichen, sind Ausnahmen, welche in der Symmetrie oder im Mangel an Raum ihren Grund haben."

Was nun die nähere Art der bildlichen Darstellung der heiligen drei Könige in den Katakomben anlangt, so haben alle das Gemeinsame, daß die Figur der heiligen Jungfrau fast überall in der nämlichen Stellung vorkommt: sie ist sitzend und hat das Kind auf dem Schoße, erscheint sonach als die Königin-Mutter und Himmelsfürstin; in der Regel sitzt das Kind frei auf ihrem Schoße und streckt eine oder beide Hände nach den Magiern aus. Nur in einzelnen Fällen, aber niemals auf Gemälden, ist das Kind als Wickelkind aufgefaßt und wird so von Maria gehalten oder liegt in einem Korbe; in letzterem Falle haben wir aber, wie bereits oben angedeutet, in der Darstellung eigentlich mehr die „Geburt Christi" zu erkennen. Die heilige Jungfrau ist meistens mit langer Tunica, Mantel und Schleier bekleidet und beschuht, in den Gemälden auch ohne Mantel und Schleier; das Kind ist fast immer gekleidet und zwar in die Tunica. Die Magier selbst erscheinen, was ihre Bekleidung anlangt, in minder oder mehr completer orientalischer Tracht: sie tragen immer die phrygische Mütze, haben unter einem weiten Mantel die aufgeschürzte Tunica und Beinkleider mit Schuhen.

Ihre Stellung vor dem göttlichen Kinde anlangend, sind sie in der altchristlichen Kunst immer stehend (Fig. 93), niemals kniend abgebildet[1], und wir haben hier also das Eigenthümliche, daß die christlichen Künstler der alten Kirche nicht das erste und Hauptmoment des Vorgangs, die *προςκύνησις* (et procidentes adoraverunt eum), sondern das zweite, die Darbringung der Geschenke (et apertis thesauris suis obtulerunt ei munera), zum Gegenstand der Darstellung gewählt haben. Die größere Schwierigkeit einer solchen Composition (wo nämlich die Magier knien) kann nicht allein der Grund sein, man will die Erklärung darin finden, daß die genuflectentes die Büßer waren und als solche doch die Magier nicht aufgeführt werden durften; dann aber liebe überhaupt die ganze alte Kunst die genuflexio nicht als Ausdruck der Anbetung. Kain und Abel bringen stehend ihre Gaben dar; die Hirten stehen immer aufrecht neben der Krippe; wir können sogar an das Spottcrucifix des Palatin erinnern, wo Alexamenos stehend seinen Gott anbetet. Die knienden Figuren auf den alten Gemälden und

[1] Abbildungen der Magier bei *Garrucci* tav. 35^{2}. 55^{2}. 73^{2}. 303^{3}. 310^{3}. 311^{2}. 317^{4}. 329^{1}. 359^{1}. 365^{1}. 380^{4}. $384^{5, 6, 7}$. $398^{2, 3, 4, 10}$.

Sculpturen repräsentiren immer bittende und um Gnade flehende Personen, wie Maria bei der Auferweckung des Lazarus, die Blutflüssige u. a. Daraus folgt, daß die *προςκύνησις* der Magier ein für die alte Kunst kaum darstellbarer Gegenstand war, wohingegen die Darbringung der Geschenke ein viel leichteres und ansprechenderes Sujet gab[1]. Weil die altchristliche Kunst die Darbringung der Geschenke, also das *Opfer*, bei der Darstellung der Weisen als die *Hauptsache* ansah, nicht aber die adoratio, so glaubte man sogar eine Abweichung von der in der Heiligen Schrift gemachten Angabe zu sehen und nicht Gold, Weihrauch und Myrrhen, sondern andere Gegenstände als Opfergaben zu erkennen, z. B. einen Kranz, Tauben; allein es sind nur unregelmäßig geformte Stücke, die sich nicht näher bestimmen lassen[2].

Was den *Stern* betrifft, so hat ihn schon die früheste Zeit als eine *ganz besondere Himmelserscheinung* aufgefaßt. Der hl. Ignatius beschreibt ihn also (Ad Ephes. 19): „Es erschien ein Stern am Himmel, leuchtend über alle Sterne und von unaussprechlichem Glanze, so daß alle Welt über die wunderbare Erscheinung erstaunte. Alle übrigen Gestirne aber, zugleich mit Sonne und Mond, bildeten einen Reigen um jenen Stern, dessen Licht das aller andern überstrahlte.“ Aehnliche Schilderung gibt der hl. Clemens, und der hl. Chrysostomus (Hom. 6 in Matth. n. 2) bezeichnet ihn als ein Gestirn, das nicht bei Nacht, sondern bei Tag geleuchtet habe: splendente sole, quam facultatem non modo stella nulla, sed ne luna quidem sortitur[3]. Viel einfacher schildern den Stern die alten Monumente; er hat hier die noch heute gebräuchliche Form: mehrere (fünf bis neun) Strahlen, welche von einem Mittelpunkte ausgehen. In dieser Gestalt findet er sich auf dem schönen Fresco der Madonna mit dem Propheten Isaias in S. Priscilla, ferner auf dem Epitaph der SEVERA aus derselben Katakombe, sowie auf einer Anzahl von Sarkophagen und andern Denkmälern. Auf dem Gemälde in SS. Pietro e Marcellino hat der Stern die Form des *vorconstantinischen Monogrammes Christi*, das aus *I* und *X*, den Anfangsbuchstaben des Namens *Ἰησοῦς Χριστός*, sich zusammensetzt. Auf dem nur fragmentarisch erhaltenen Fresco der Katakombe der hl. Cyriaca zeigt ein Magier gleichfalls auf das Monogramm Christi, welches aber die *constantinische* Form *(ΧΡιστός)* hat und von einem Kreise umschlossen ist. Der Stern ist hier das *Symbol Christi*,

[1] Vgl. Real-Enc. II, 351. [2] *Wilpert* a. a. O. S. 24.
[3] Real-Enc. II, 350.

des wahren Lichtes, das zur Erleuchtung des Menschengeschlechtes in die Welt gekommen ist [1].

Eine andere Auffassung unseres Gegenstandes, als ihn die Fresken der Katakomben und die Sarkophage zeigen, sehen wir auf den etwas spätern Mosaiken. Die Darstellungen auf den Sarkophagen fassen die Scene, wie wir gesehen, durchaus historisch auf, nur daß sie Maria auf einem Throne sitzend die Magier empfangen und diese statt Gold, Weihrauch und Myrrhen andere Gegenstände opfern lassen; sonst fehlen weder der Stall mit Ochs und Esel noch die Kamele in der Begleitung der Weisen. Anders aber auf den Mosaiken: hier will hauptsächlich auf die Göttlichkeit des Kindes hingewiesen werden. Wir sehen da einen feierlichen Empfang, den ein Königskind, umgeben von seinen fürstlichen Eltern und seinem Hofe, einer Gesandtschaft bewilligt, die aus fremden Landen kommt, um den Tribut ihrer Huldigung darzubringen. So z. B. in den schon öfter erwähnten Mosaiken von S. Maria Maggiore zu Rom, wo der Christusknabe auf einem reich geschmückten Throne sitzt; die Füße ruhen auf dem Suppedaneum, das Haupt ist mit dem Nimbus umgeben, innerhalb dessen das Kreuzchen unmittelbar auf dem Scheitel angebracht ist. Ueber ihm steht der Stern; Maria und Joseph [2] haben auf eigenen Sitzen neben dem Throne ihren Platz; vier Engel, von denen zwei beflügelt sind, stehen hinter dem Throne; daneben nähern sich von der Seite her zwei Magier (der dritte ist nicht mehr sichtbar), die in reich geschmückter phrygischer Tracht ihre Gaben auf großen Platten darbringen. Die Idee, durch die über das Alter hinaus entwickelte Körperbeschaffenheit den göttlichen Charakter des Kindes auszudrücken, tritt uns hier in besonders anschaulicher Weise entgegen; die Engelsgestalten erscheinen offenbar zum Hinweis auf die Gottheit des Christkindes.

Auch in den Mosaiken von S. Apollinare zu Ravenna [3], die von 553—566 ausgeführt sind, ist die Huldigung der heiligen drei Könige in einer Weise dargestellt, daß besonders der göttliche Charakter des Christkindes hervorgehoben ist. Sie erscheinen hier an der Spitze eines Zuges von Martyrinnen und Bekennerinnen. Auf einem Throne, von vier schönen Engeln mit Stäben umgeben, ist hier die Madonna mit segnend aufgehobener Rechten abgebildet, über dem Haupte einen Schleier, um dasselbe einen Nimbus (Fig. 54). Auf ihrem Schoße sitzt das schon herangewachsene, völlig bekleidete Christuskind, ebenfalls segnend. Von den Gestalten der drei Könige

---

[1] Wilpert a. a. O. S. 4. 19.

[2] Nach Garruccis Abbildung (tav. 213) wäre letztere Figur ebenfalls eine weibliche und in ihr eine Art Haushofmeisterin des als vornehm dargestellten Hauswesens der Tochter Davids zu erkennen.

[3] Abbildung bei *Garrucci* tav. 244 [2].

ist zwar ein großer Theil restaurirt, doch erkennt man noch die lebendig ausgedrückte, eilige Bewegung und den prachtvollen orientalischen Schmuck, reichgesäumte Wämser, kurze Seidenmäntel, Beinkleider aus Tigerfellen, hellfarbige Schuhe u. s. w. Die drei Könige tragen Kronen auf ihren Häuptern und beugen sich in ehrerbietiger Stellung; alle drei Figuren derselben sind einander völlig gleich (Fig. 94).



Fig. 94. **Die heiligen drei Könige.** (Mosaik in S. Apollinare Nuovo zu Ravenna.)
Siehe dazu Fig. 54.

Eine ähnliche Auffassung wie in den Mosaiken findet sich an den Schnitzwerken des schon oben (S. 173) erwähnten Altars in Cividale[1], wo Maria mit dem herangewachsenen Kinde auf einem Throne sitzt und wo die drei Könige durch einen oben schwebenden Engel zu demselben geführt werden. Ganz feierlich ist die heilige Jungfrau auch auf zwei der Oelfläschchen von Monza[2] angebracht, wobei wir noch das Eigenthümliche finden, daß auf dem einen der

[1] *Garrucci* tav. 424[3]. [2] Ibid. tav. 433[9]. 434[1].

vorderste der Könige sich auf ein Knie niedergelassen hat, während auf dem andern alle drei Könige aufrecht vor dem Christkinde, das seine Rechte segnend gegen sie erhebt, stehen.

Darstellungen, wie sie die altchristlichen Sarkophage haben, finden wir noch auf Bleimedaillons[1] derselben Zeit, auf der Thüre von S. Sabina[2] zu Rom, auf einem Grabstein des Museum Kircherianum[3] zu Rom, aus dem Cömeterium des hl. Callistus stammend, auf einem früher in S. Celso in Mailand, jetzt in der Kathedrale daselbst bewahrten Elfenbein-Buchdeckel[4], aus dem 6., nach einigen vielleicht noch aus dem 5. Jahrhundert stammend. Selbst noch bis weit ins Mittelalter herein finden wir die Darstellungen der Sarkophage nachgeahmt, so z. B. in einem mit Miniaturen geschmückten Codex auf der Bibliothek zu Paris[5] (die Predigten des hl. Gregor von Nazianz enthaltend), wo unter anderem die Anbetung der heiligen drei Könige zu finden: die Könige, von denen einer jugendlich — welcher erst später zum Mohrenkönig wird —, haben hohe Mützen, welche ohne Zweifel aus den phrygischen Mützen der ältesten Denkmale entstanden sind. Auch auf zwei mittelalterlichen Elfenbein-Pyxiden[6] aus Westfalen und einer solchen im Museum zu Rouen[7] finden wir noch ganz getreu die Darstellung auf den Sarkophagen copirt; auf einer derselben trägt das Christkind in seiner Linken ein Kreuz[8]. Ja selbst der *Codex Egberti*[9] lehnt sich in der betreffenden Darstellung noch an die altchristliche Kunst an, wenn byzantinischer Einfluß auch nicht zu verkennen ist. Die Madonna mit Nimbus sitzt auf einem Throne und hält in feierlicher Weise das vollständig gekleidete und mit dem Kreuzesnimbus versehene Kind auf dem Schoße, das die Könige empfängt; hinter dem Sitze steht der hl. Joseph. Der erste der Könige, die alle Kronen auf dem Haupte haben, reicht die Geschenke dar, die beiden andern hinter ihm verneigen sich bis halb zur Erde; über ihnen stehen die Beischriften PVDIZAR und MELCHIAS (ein Beweis, daß die Namen der Magier schon im 11. Jahrhundert vorkommen). Links oben sieht man die drei Könige im Brustbilde mit Speer und Kronen auf der Reise, von dem achtstrahligen Sterne geleitet.

---

[1] *Garrucci* tav. 480 5. 6. 13.

[2] Ibid. tav. 499 3. Cf. *Berthier,* La porte de Sainte-Sabine a Rome (Fribourg 1892) p. 56, wo besonders darauf hingewiesen ist, daß Maria auf einer Kathedra sitzt, zu der sechs Stufen führen, um anzudeuten, daß die Göttlichkeit des Kindes betont werden will.

[3] *Garrucci* tav. 484 5. [4] Ibid. tav. 455.

[5] Waagen, Kunstwerke und Künstler in Paris S. 208.

[6] *Garrucci* tav. 437 5. 447 2. [7] Ibid. tav. 438.

[8] Ibid. tav. 437 5. [9] Kraus Taf. XV.

Das Malerhandbuch vom Berge Athos zeichnet in § 214[1] „die Anbetung der Magier“ also: „Ein Haus, und die Heiligste sitzt auf einem Sessel und hält Christus, welcher segnet, als einen Säugling. Und vor ihr sind die drei Magier und halten die Geschenke in goldenen Kistchen. Der eine von ihnen ist ein Greis mit langem Barte, unbedeckt, auf den Knieen, schaut auf Christus; mit der einen Hand hält er das Geschenk und mit der andern seine Krone; der andere ist mit keimendem Barte und der dritte ohne Bart; sie schauen einander an und zeigen sich Christum, und hinter der Heiligsten steht Joseph und staunt. Außer dem Hause hält ein Jüngling drei Pferde am Zaume. Und es erscheinen die drei Magier wieder auf einem Berge; sie sitzen auf ihren Pferden und kehren in ihr Land zurück; und ein Engel vor ihnen zeigt ihnen den Weg.“ Unverkennbar hat sich Giotto in der Arena zu Padua in den allgemeinen Zügen an diese Darstellung gehalten, nur daß er einzelne neue Motive herbeizieht (Fig. 95). Auch er läßt den ersten der Könige knien, aber zugleich die Füße des göttlichen Kindes küssen, das ganz bekleidet in feierlicher Weise mit der erhobenen Rechten den anbetenden greisen König segnet. Auch bringt er das neue Motiv herein, daß, während der erste König kniet und seine Anbetung macht, unterdessen ein weißgekleideter Engel in majestätischer Haltung sein Geschenk trägt; er stellt so gleichsam beide Handlungen, Anbetung und Opfer, zugleich dar. Das Kind ist noch in Windeln gewickelt, wird aber von Maria aufrecht gehalten und hat über den Windeln ein grünes Obergewand, wie ein Pluviale aussehend, und den goldenen Nimbus, technische Hilfsmittel, die offenbar seine Erhabenheit und Göttlichkeit andeuten sollen. Die beiden andern Könige stehen; neben Maria die schöne Gestalt des hl. Joseph; außerdem sehen wir nur noch zwei Diener und zwei Kamele. Der Vorgang geschieht in einem primitiven, auf allen vier Seiten offenen Gebäude, oder vielmehr unter einem von vier Balken getragenen Dache. Das Feierliche dieser Audienz vor dem himmlischen König, durch das Segnen des Kindes, die anbetende Haltung Mariens, die Ehrfurcht der stehenden Engelsfigur, die Andacht der Besucher ausgedrückt, verbreitet eine unvergleichliche religiöse Weihe über dieses Bild. Noch ganz ähnlich einfach sehen wir Taddeo Gaddi († 1366) verfahren in seinen Fresken der Baroncelli-Kapelle von S. Croce zu Florenz; der Vorgang geschieht hier unter dem Eingange eines Gebäudes; der vorderste der Könige hat sich auf die Kniee niedergelassen und küßt wie bei Giotto die Füße des Kindes, das halb gekleidet ist. St. Joseph sitzt daneben, und die beiden andern Könige stehen zur Seite und reden miteinander. Diesen einfachen Compositionen der frühern Periode haben sich auch einige Meister der

[1] Schäfer S. 174.

Neuzeit glücklich angeschlossen: so z. B. Veit im Dome zu Mainz, Schraudolph im Dome zu Speier und Alexander Strähuber in einer kleinen, aber äußerst zart und fromm gehaltenen Bleistiftzeichnung im Museum zu Basel (Nr. 68). Die heilige Jungfrau hält hier auf ihrem Schoße das stehende Christuskind; rechts und links kniet je ein König, der eine anbetend, der andere seine Verwunderung ausdrückend; der dritte bringt den Weihrauch dar; im Hintergrunde sieht man den hl. Joseph und das Stallgebäude.

Wiewohl die Heilige Schrift, und in ihr allein der hl. Matthäus, die Begebenheit mit den drei Weisen nur kurz erzählt, so hat sich doch die christliche Legende bald weitläufig mit ihr befaßt; sie weiß außer ihrer Stellung, ihrer Heimat und Zahl, die wir oben kennen gelernt, auch ihre Namen. Diese sind seit Beda: Melchior, Kaspar und Balthasar[1]; nach ihm empfing das Christkind von Melchior, dem ältesten, das Gold als König, von Kaspar, dem jüngsten, den Weihrauch als Gott, von Balthasar, dem rauhesten, die Myrrhen als Mensch.

In dem Sterne, durch den die Weisen zum Christkind geführt worden sind, stand nach der Legende ein Knabe und über ihm ein Kreuz. Die Kirche und die Kirchenväter nennen ihn eine wundervolle Erscheinung, weil er ja nicht die gewöhnliche Bahn der Himmelskörper einhielt, sondern von Norden nach Süden, von Jerusalem nach Bethlehem ging, weil er neben der Sonne am hellen Tage leuchtete, weil sein Licht verschwand und wieder erschien, und weil er endlich über dem Orte, wo das Kind war, stille stand. Er wird als achteckig dargestellt, denn er führte zu Christus und ist wie gesagt ein Sinnbild Christi, welcher die acht Seligkeiten in die Welt brachte und sie als Bedingungen für den Eintritt in sein Haus, d. i. sein Reich, wohin der Stern den Weg zeigt, aufstellt.

Symbolisch stellen die Magier in ihrem Suchen und Finden des Heilandes die Heidenwelt dar, während die Hirten als Repräsentanten des auserwählten Volkes erscheinen; sodann aber repräsentiren sie, abgesehen von den Hirten, die ganze Menschheit und werden als Erstlinge des Christenthums, als die Vordeuter der Bekehrung aller Völker, gefaßt. Darum sagt auch die Kirche in ihrer Oration auf den Epiphanietag, daß Gott an diesem Tage seinen Eingebornen mittels der Führung durch einen Stern den Völkern geoffenbart habe; die ganze Octav hindurch enthält der Schlußvers in den Hymnen des Officiums die Worte: Iesu tibi sit gloria, qui apparuisti *gentibus*. In ihrer Dreizahl ferner vertreten die Weisen die drei Stämme der Menschheit, und zwar nach gewöhnlicher Annahme Kaspar die Semiten,

[1] Früher auch: Apellius, Amerius, Damascus, oder: Ator, Sator, Paratoras; hebräisch: Galgalat, Malgalat und Surithim. Otte, Kunst-Archäologie I, 579.

Melchior die Japhetiden, Balthasar die Chamiten; sie sind also die geistigen Erzväter der christlichen Menschheit aus allen Stämmen, desgleichen aus allen



Fig. 95. Giotto, **Anbetung der Weisen.** (Arena in Padua.)

damals bekannten drei Welttheilen, daher ihre verschiedene Farbe: weiß, gelb, schwarz. Melchior ist dann der Repräsentant der weißen, europäischen Rasse,

Kaspar des asiatischen, Balthasar, der Aethiope, des afrikanischen Stammes. In Darstellungen, in welchen Melchior als Greis, Kaspar als Jüngling von etwa zwanzig Jahren, Balthasar im Mannesalter erscheint, sinnbilden sie auch noch die verschiedenen Lebensstufen der Menschen.

Auf diesen Legenden nun von den heiligen drei Königen und ihrer symbolischen Bedeutung beruht die Art und Weise der bildlichen Darstellungen das ganze, namentlich das spätere Mittelalter hindurch. Zwei Punkte fallen uns bei Vergleichung dieser Bilder besonders auf: einmal die zahlreichen Wiederholungen derselben, dann aber die figurenreichen, darum oft auch so genrehaften Compositionen dieses Gegenstandes. Der Grund, warum wir die heiligen drei Könige vor der Krippe, besonders im Mittelalter, so oft abgebildet sehen, mag sein: in der morgen- und abendländischen Kirche galt Epiphanio, auch Nativitas secunda genannt, höher als Weihnachten und immer als ein Hauptfest; es war im Orient und in Afrika eines der drei großen Tauffeste der Katechumenen. Im Mittelalter heißt dies Fest: der obriste Tag, heiliger Obrister, der obriste Obint (= Vigil), Obersttag und großes Neujahr (weil Epiphania auch höher als Neujahr). Seit dem 14. Jahrhundert, wo sich die Feier zum „Dreikönigsfeste" ausgebildet, kamen kirchliche Schaustellungen und mancherlei Volkssitten in Aufnahme. Beachtenswerth mag auch noch sein, daß die Krönungsliturgie der deutschen Kaiser größtentheils aus der Liturgie von Epiphania herübergenommen ist[1]. Ein weiterer Grund der Beliebtheit dieser Bilder war dann offenbar auch der: kein Gegenstand fast aus der ganzen heiligen Geschichte gab für den Künstler eine dankbarere Aufgabe; ihre Dreizahl, ihr Erscheinen aus fremden, orientalischen Landen, ihr Charakter als Könige und ihre Geschenke ließen die denkbar reichste Abwechslung und Pracht in der Darstellung zu, und nur zu oft haben die christlichen Künstler hierin ein gewisses Maß, das für Würde und Heiligkeit des Gegenstandes nothwendig ist, überschritten. Schon Filippino Lippi (um 1459—1504) hat in seinem figurenreichen Bilde der Uffizien zu Florenz (Nr. 1257) den Gegenstand vollständig genrehaft behandelt; ebenso Ghirlandajo in den sonst so bedeutenden Fresken im Chore von S. Maria Novella zu Florenz; hier begrüßt Maria einen König, ihm die Hand reichend, während ein anderer das Kind begrüßt. Wir finden denselben Gegenstand von demselben Meister noch zweimal in Florenz: in den Uffizien und in der Kirche degli Innocenti; beidemal haben die Könige ein zahlreiches Gefolge. Auch Andrea Mantegna in den Uffizien zu Florenz macht nicht die heiligen drei Könige und ihre Anbetung, sondern die Landschaft zur Hauptsache. Letztere premirt auch Francia sehr

[1] Vgl. Real-Enc. I, 494.

stark, doch ist seine Wiedergabe des Vorganges in der Dresdener Galerie (Nr. 503) noch recht würdig und ansprechend: Maria hält das Kind, welches seine Rechte segnend erhebt, der hl. Joseph und zwei Könige knien, der dritte steht; wie in allen vorher aufgeführten Compositionen, so sehen wir auch hier ein großes Gefolge bei den Magiern. Von deutschen Meistern hat besonders Hans von Kulmbach († 1522) den Gegenstand technisch zwar virtuos, aber inhaltlich ganz naturalistisch genrehaft behandelt in einem Bilde des Berliner Museums (Nr. 596 A), welches als das Hauptwerk des Meisters gilt und eine sonst vorzügliche Leistung der deutschen Kunst ist, sowohl durch die großartige, A. Dürer ähnliche Composition als durch den Schmelz und die Leuchtkraft der Farbe. Der Vorgang geschieht vor einer ausgedehnten, antiken Ruine; durch die offenen Bogen zur Rechten weiter Blick auf die Landschaft. Maria, eine deutsche Hausfrau, die sich mit dem Mohren unterhält, trägt das Kind auf ihrem Schoße, das mit beiden Händen nach den dargereichten Schätzen greift, welche zwei der Könige, zu beiden Seiten kniend, darbringen. Hinter Maria ist Joseph, den zwei Männer aus dem Gefolge begrüßen. Rechts weiter zurück steht der dritte König und nimmt aus den Händen eines mehr vorn stehenden Begleiters einen Silberbecher entgegen. Hinter ihm das Gefolge, zum Theil zu Pferde. Das Werk ist aus dem Jahre 1511. Das Maß religiöser Anständigkeit für einen solchen Gegenstand überschreitet aber Paul Veronese (1528—1588) in seiner „Anbetung der Könige" in der Dresdener Galerie (Nr. 325); da sehen wir Pferde, Hunde, Schafe und sonst alles mögliche; kein Wunder, daß das Christkind sich scheu abwendet. Besser ist sein gleichartiges Bild im Kunsthistorischen Hofmuseum zu Wien.

Bezüglich der Art der Darstellung der drei Könige hat sich, wie wir schon angedeutet, im Laufe der Zeit — im frühern Mittelalter, z. B. im *Codex Egberti* [1], läßt sich das noch nicht erkennen — ein Unterschied gebildet. Gewöhnlich malte die christliche Kunst einen dieser drei Könige, den wir Melchior (oder auch Kaspar) nennen, als einen Greis mit gebleichten Haaren, um in ihm den Repräsentanten des semitischen Geschlechtes, wie es von Sem, dem ältesten Sohne Noes, abstammte, darzustellen; er soll als Greis den Vortritt haben und trägt gewöhnlich das Gold [2] und eine Königskrone,

---

[1] Kraus Taf. XV.

[2] Die Vertheilung der Gaben ist übrigens eine verschiedene; so steht z B. auf einer Glocke in St. Martin zu Braunschweig und zu Löwenhagen bei Darmstadt: Iasper fert mirham, thus Melchior, Balthasar aurum. An einem Portale des Ulmer und in einem Glasgemälde des Berner Münsters findet sich die seltene Darstellung aus ihrer Legende, wie jedem von ihnen in der Nacht vor der Geburt Christi ein Wunder widerfährt: dem Kaspar legt ein Strauß zwei Eier, aus deren einem ein Lamm, dem andern ein Löwe hervorkommt; dem Balthasar wächst eine

weil die Semiten das auserwählte Volk Gottes auf Erden waren, das königliche Volk des Herrn, welches den Segen der Erlösung brachte; er ist vielfach in violette Tunica und gelben Mantel gekleidet und soll kniend vor dem Christkinde dargestellt werden, und zwar auf beiden Knieen liegend[1]. Den zweiten König zeichnet man als einen Mann in den mittlern Jahren und in der Fülle des Lebens, und dieser, den wir Kaspar (oder auch Melchior) nennen, sollte den andern Sohn Noes, Japhet, und die japhetidischen Völker sinnbilden; er erscheint meistens mit dem Rauchfasse, da das Geschlecht Japhets den Glauben an den Erlöser und die Segnungen des Christenthums am wärmsten und kräftigsten in sich aufnahm und so die Anbetung Gottes am weitesten verbreitete; er ist gewöhnlich in gelbe Tunica und rothen Mantel gekleidet und stehend dargestellt. Der dritte König, fast immer Balthasar genannt, erscheint als ein Mohrenfürst schwarz; jedoch nicht immer, wie in einem Bilde des Berliner Museums (Nr. 527) von einem niederländischen Meister um 1460, wo er wohl jugendlich, aber nicht schwarz gezeichnet ist. Er erscheint ferner jugendlich und bezeichnet den jüngsten Sohn des Noe, den Cham, und die Chamiten, seine Nachkommen. Sein Antlitz wird oft bei der Anbetung des göttlichen Kindes zweifelnd und gleichgiltig etwas zur Seite gekehrt dargestellt, weil die Nachkommen des Cham von den Segnungen des Christenthums noch am fernsten stehen. Er trägt die Myrrhen, denn Knechtschaft und Leiden ist der Antheil und Fluch, welcher auf diesen Völkerschaften bis auf den heutigen Tag lastet; er hat eine rothe Tunica. Alle drei Könige werden gewöhnlich ohne Nimbus abgebildet.

Die Stellung des Kindes ist eine verschiedene: auf den Sarkophagen haben wir in vielen Bildern das Kind in Windeln und in einem Korbe liegend gefunden, dabei die beiden Thiere; doch müssen wir, wie oben gesagt, diese Darstellungen mehr als Weihnachtsbilder ansehen. In den eigentlichen Epiphaniebildern, in denen wir nur Maria mit dem Kinde und

---

Blume, aus der ein Vogel hervorfliegt, welcher die Geburt Christi verkündigt; dem Melchior gebiert seine Frau ein Kind, das sofort den neugebornen König der Juden und zugleich seinen eigenen nach 33 Tagen erfolgenden Tod verkündigt. Vgl. Otte a. a. O. 580.

[1] Betende und anbetende Figuren auf einem und nicht auf beiden Knieen liegend darzustellen, widerstrebte der Anschauung der Alten. Denn das Knien auf einem Knie galt als ein Ausdruck jüdischer Verspottung. Durandus sagt: In ecclesia utrumque genus flectendum est, non alterum tantum, ne Iudaeis assimilemur. Nam et Christo *omne* genu flectatur (Ad Phil. 2). Salomon quidem pro populo orans utrumque genu in terram figebat et manus ad coelum expandebat, prout legitur 3 Reg. cap. 8 (Rationale V, c. 2, n. 45). Auch künstlerisch angesehen ist eine solche Stellung einer Figur unschön und in manchen Fällen das Gefühl verletzend. Vgl. Archiv für christliche Kunst 1884, S. 24.

den drei Magiern treffen, sehen wir das Kind immer sitzend oder stehend auf dem Schoße seiner Mutter. Diese älteste Auffassung ist auch am nachahmungswürdigsten, und es wird zur Feierlichkeit dieser Stellung nicht wenig



Fig. 96. Fiesole, **Die Anbetung der Weisen.** (S. Marco in Florenz.)

beitragen, wenn das Kind noch dazu seine Rechte segnend erhebt. Es soll ja als die Hauptfigur in der Composition erscheinen und wird darum auch am besten vollständig gekleidet sein. Man muß in der Art seiner Auffassung die Offenbarung seiner Gottmenschheit an die Juden und Heiden erkennen

können, und es muß daher als profan und unwürdig bezeichnet werden, wenn das Christkind in einzelnen Bildern seine Hände in eine Geldkiste taucht oder hastig nach einem Goldstücke greift, wie es ersteres z. B. Hans Baldung Grien in einem Bilde des Museums zu Basel (Nr. 74) thun läßt.

In feierlicher Haltung finden wir das Kind besonders bei Fiesole, z. B. in einem Predellabildchen der Uffizien zu Florenz und namentlich in seiner „Anbetung der Könige“ im Museum S. Marco daselbst (Fig. 96). Maria hält hier das gekleidete und segnende Kind. Der erste König hat sich ganz auf die Erde geworfen und ist im Begriffe, den Fuß des Kindes zu küssen. St. Joseph hat bereits das Geschenk in Empfang genommen; auch der zweite König hat sich auf die Kniee niedergelassen, während der dritte steht und so auch zugleich eine wohlthuende Abwechslung hereingebracht ist. Ein besonders schöner Zug ist, wenn sich in reicher gehaltenen Epiphaniebildern die Freude, Theilnahme, Verwunderung und dergleichen Affecte durch die ganze Begleitung hindurchziehen; wenn alles Sprechen und Deuten auf das Kind, die Hauptsache des Bildes, gerichtet ist und niemand eigentlich sich mit etwas anderem beschäftigt. Dieses richtige Motiv hat außer Fiesole schon vor ihm Jacopo d'Avanzo in der schon oben angeführten St. Georgskapelle zu Padua angewendet. Noch auf der Grundlage des giottesken Stiles sehen wir hier eine großartige Composition voll herrlicher und feierlicher Gestalten. Maria sitzt in dem Stallgebände und hält das gekleidete Kind, welches eben das Geschenk vom knienden König entgegennimmt; hinter ihr sind zwei Engel. Links außerhalb des Gebändes betrachtet der hl. Joseph voll Ernst den Vorgang. Im Gefolge der Könige erscheinen zahlreiche Krieger, Diener, Pferde und Kamele; im Hintergrunde sieht man eine reiche Landschaft mit Felsen und Burgen. So groß auch die Composition ist, so einfach, klar und feierlich ist sie durchgeführt. Auch hier ist alles Sinnen und Trachten auf den Hauptact, das Opfer, gerichtet; selbst die unvernünftigen Thiere scheinen aufmerksam zu sein auf das, was vorgeht.

Aus den deutschen Schulen ist die herrlichste Composition unseres Gegenstandes das sogen. „Kölner Dombild“ (Fig. 97). Es ist in der Agneskapelle des Domes und das Meisterwerk der Kölner Malerschule. Die heilige Jungfrau hält hier das ganz nackte Kind auf ihrem Schoße, das mit der Rechten segnend sich dem ältesten der Könige zuwendet, der wie auch der zweite kniet; der erste hat sein Opfer auf den Boden niedergelegt und betet mit gefalteten Händen das göttliche Kind an; die beiden andern halten ihre Geschenke in den Händen parat zur Uebergabe; rechts und links sehen wir das Gefolge.

Wir führen noch folgende Epiphaniebilder an. Das Meisterwerk von Gentile da Fabriano (im Jahre 1423 im Auftrage des Palla Strozzi





Fig. 97. Die Anbetung der Weis

Zu S. 220.



(Mittelstück des Kölner Dombildes.)



für S. Trinità gemalt) in der Akademie zu Florenz, eine „Anbetung der Könige", ist ein unbeschreiblich schön gemaltes Bild, mit herrlichem Farbenschmelz, noch gesteigert durch Anwendung von reichem Goldschmuck, und einer Frische, wie wenn es erst gestern fertig geworden wäre; dazu kommt eine miniaturartige Feinheit in der Ausführung; jedoch enthält die Composition viele genrehafte Züge, und man sieht die Lust und Freude, mit welcher Gentile, dessen Porträt der Kopf unmittelbar hinter dem dritten König sein soll, die lebhaften Rosse mit den Dienern, die Jagdhunde und Falken, die Kamele und Affen und alles, was zu sehen ist, überhaupt die bunte Mannigfaltigkeit eines fürstlichen Hofes mit all den phantastisch reichen Trachten dargestellt hat. Dagegen hat der Meister die Hauptsache mit Würde behandelt: zart und innig ist besonders die heilige Jungfrau mit dem Kinde aufgefaßt, welches seine Hand auf den Kopf des ersten, tiefgebeugt adorirenden Königs legt, der sein Füßchen küßt [1]. Zur Seite steht der hl. Joseph und hinter Maria zwei weibliche Gestalten, welche das vom ersten König dargereichte Gefäß mit den Geschenken öffnen und verwundernd betrachten. Die heiligen drei Könige haben hier den Nimbus. Die drei Nischen des Rahmens enthalten als Hintergrund in kleinen Darstellungen, wie die Könige den Stern im Morgenlande erblicken, wie sie nach Jerusalem ziehen mit großem Gefolge und eben in dessen Nähe anlangen und wie sie vor dem Thore Bethlehems erscheinen.

An Gentile da Fabriano schließt sich enge sein Schüler Antonio Vivarini, genannt Antonio da Murano (thätig etwa von 1435 bis 1470 in Venedig), in einer Anbetung der Könige im Museum zu Berlin (Nr. 5) an. Eine Bereicherung ist von ihm, daß er in der Luft Gruppen von posaunenden Engeln anbringt; in der Mitte ist Gott Vater in der Glorie, unter ihm zwei Engel mit dem Spruchbande: Gloria in altissimis Deo. Ueber dem Kinde schwebt der Heilige Geist. Es sollte dies Motiv wohl eine Andeutung davon sein, daß die Kirche am Epiphaniefeste auch die Erinnerung

---

[1] Es ist unrichtig, wenn behauptet wird (vgl. Hans v. Schreibershofen, Die Wandlungen der Mariendarstellung in der bildenden Kunst [Heidelberg 1886] S. 28), in dieser Handlung des Fußküssens „finde sich insofern eine neue Auffassung vor, als der Hauptaccent nicht wie bisher in der Darbringung der Geschenke, vielmehr in dem Küssen des rechten Fußes Christi durch den ersten König liegt". Wir haben bereits gesehen, daß schon Giotto dieses Motiv hat. Absurd aber ist es, hierin eine Tendenz gegen die Marienverehrung finden zu wollen, und geradezu sinnlos erscheint uns darum der nachfolgende Satz: „Jene Geschenke konnten aber, vom katholischen Standpunkte aus, ebensogut der Maria als dem Christkinde gelten. Durch das Fußküssen aber ist entschieden die Huldigung des jungen Heilandes ausgesprochen, und mithin muß hier Maria zurücktreten, was der Anschauung des Humanismus gewiß entspricht."

an die Theophania, d. i. an die Offenbarung Gottes resp. der Trinität bei der Taufe Christi, begeht. Wie bei seinem Lehrer sehen wir auch hier die Ornamente und Geräthe zum großen Theil plastisch erhöht.

Eine schöne, würdige Darstellung ist auch die von Lorenzo Monaco (1370—1425) in den Uffizien zu Florenz. Maria sitzt auf einem Felsen mit dem Kinde, das die drei Könige segnet, von denen zwei knien. Wir sehen zwar ein großes Gefolge, aber alles ist noch voll edler Ruhe und Zartheit, und nichts ist, das die Würde der Scene störte. Weniger entsprechend ist ebendaselbst der gleiche Gegenstand von Mantegna behandelt. Seine technische Ausführung dagegen ist miniaturartig fein.

Den Gegenstand haben noch behandelt: Benozzo Gozzoli (1420 bis 1497) in seinen Fresken des Campo Santo zu Pisa, mit reicher Landschaft und zahlreichem Gefolge; er schließt sich in der Hauptsache aber doch noch an die ältere Tradition an; Sandro Botticelli (1447—1510), in einer Tafel der Uffizien zu Florenz und in einer solchen der Ermitage zu Petersburg: beide haben viele genrehafte Züge; lo Spagna († ca. 1530) im Museum zu Berlin: das Kind liegt hier auf dem Boden und wird von Maria zwischen zwei Engeln angebetet, alle drei Könige halten ihre Geschenke in der rechten Hand parat; Peruzzi (geb. 1481) in S. Onofrio zu Rom; Andrea del Solario im Museum zu Neapel; er hat das Eigene, daß das Christuskind von Maria und Joseph gemeinsam gehalten wird und das Geschenk, ein großes Gefäß, in Händen hält. Aus deutschen Schulen führen wir noch an: von der altkölnischen Schule ein Bild von ca. 1470 im Wallraf-Richartz-Museum (Nr. 195) zu Köln und ein anderes daselbst von Barthol. Bruyn (1493—1557); im Berliner Museum (Nr. 603 A) ein solches von Hans Baldung Grien (1476—1545), das zu den besten Werken des Meisters gezählt wird; ferner daselbst eines (Nr. 578) vom sogen. „Meister des Todes Mariä", schön gemalt, aber mit ganz genrehaften Zügen, wie auch das A. Dürer zugeschriebene, fein und zart behandelte Bildchen in den Uffizien zu Florenz (Nr. 1141) diesen Charakter hat.

6. Die Flucht nach Aegypten und die übrigen Darstellungen nach Matth. 2, 13—23.

An die Erscheinung der Magier knüpft sich unmittelbar für das messianische Kind die Nothwendigkeit, aus der Mitte seines eigenen Volkes, aus Israel, fliehen zu müssen. Auch dieses scheinbar bloß historische Ereigniß ist ein neues Moment in der Offenbarung des durchweg aller Herrlichkeit freiwillig sich entäußernden, uns im Gehorsam sühnenden und für die Kirche

vorbildlichen Lebens Christi. Es kann sich also auch hier für den christlichen Künstler nicht bloß um eine historische Darstellung handeln, die durch die erweiternde Phantasie desselben zugleich vielleicht zu einem Landschaftsbilde u. dgl. wird, sondern die christliche Kunst hat sich auch hier mehr bloß auf das Mysterium, in unserem Falle zunächst auf die drei heiligsten Personen zu beschränken. Was die Heilige Schrift (Matth. 2, 13—23) über die Flucht nach Aegypten erzählt, haben die Künstler in verschiedenen Scenen dargestellt, indem sie wieder eigene Bilder über diejenigen Ereignisse schufen, welche mit dieser Flucht zusammenhängen; so treffen wir die Darstellungen, wie der Engel dem hl. Joseph im Traume erscheint, wie die heilige Familie in Aegypten weilt, wie die Kinder Bethlehems ermordet werden, wie



Fig. 98. **Die Flucht nach Aegypten.** (Aus dem Menologium des hl. Basilius.)

dem hl. Joseph die Rückkehr nach Israel befohlen wird und wie die heilige Familie in Nazareth ankommt.

Doch am öftesten begegnen wir der Scene, welche uns die heilige Familie gerade auf der Reise zeigt. Die gewöhnliche und auch richtige Behandlung beschränkt die Gruppe auf den hl. Joseph, die Mutter und das Kind. Schon die älteste uns bekannte Darstellung auf den Textilien aus dem Gräberfelde von Achmim-Panopolis[1] aus dem 8. Jahrhundert hat sogar nur die heilige Jungfrau mit dem Kinde allein; sie sitzt auf dem Lastthier und hat vor sich das mit gekreuztem Nimbus gekennzeichnete Christuskind; oben

[1] Abbildung bei R. Forrer, Die frühchristlichen Alterthümer, Taf. XVII, 4.

scheint der Mond, und zwei Buchstaben N und H sollen die Scene verdeutlichen; der hl. Joseph und jede weitere Beigabe fehlt. Indes ist der einfache Bericht der Heiligen Schrift durch die Legende sehr ausgeschmückt worden, und zwar meistens nicht zu Gunsten einer wahren und würdevollen Wiedergabe dieser Offenbarungsthatsache. Gerade in dem apokryphen Evangelium infantiae Salvatoris, das uns in arabischer Sprache erhalten ist, erreicht die Phantasie und Wundersucht einen sehr hohen Grad und artet selbst in die größten Abgeschmacktheiten aus[1]. Nun sind aber außer dem oben genannten Bilde gleich die ältesten bildlichen Darstellungen der Flucht nach Aegypten nach Legenden bearbeitet. Nach Grimouard de St-Laurent[2] würde die älteste derselben ebenfalls dem 8. Jahrhundert angehören und in einem griechischen Evangeliarium der Nationalbibliothek zu Paris enthalten sein, vorausgesetzt daß die Handschrift dieser Zeit wirklich angehört. Eine dritte findet sich erst aus dem 10. Jahrhundert, und zwar im Menologium des hl. Basilius (Fig. 98). In den beiden letztern sehen wir die heiligsten Personen nicht allein, sondern in Begleitung eines jungen Mannes, der ihnen folgt oder sie anführt. Unter den Legenden ist es besonders die mit den Räubern, welche mit den frühesten Bildern der Flucht nach Aegypten vielfach verbunden wird. Nach derselben soll nämlich die heilige Familie in den Ebenen Syriens Dieben begegnet sein, von welchen sie überfallen wurde. Einer derselben hätte sie auch mißhandelt und ausgeplündert, aber sein Kamerad bat, daß sie in Frieden ziehen durfte, und machte dafür sogar ein Anerbieten; nachdem dies angenommen worden, geleitete der barmherzige Räuber die heiligen Reisenden nach seiner Höhle auf dem Felsen und gab ihnen die Nacht über Herberge. Und Maria sprach zu ihm: „Der Herr wird dich in seine Rechte nehmen und dir deine Sünden vergeben.“ Und so geschah es auch; denn späterhin wurden diese beiden Räuber mit Christus gekreuzigt — der eine zur Rechten, der andere zur Linken desselben, und der barmherzige Räuber ging mit dem Herrn ins Paradies ein. Interessant sind besonders zwei Emails[3] aus dem 13. Jahrhundert, welche diese Legende zeigen: das eine im Museum zu Cluny, das andere im Vaticanischen Museum; in ersterem sitzt das Christuskind mit

---

[1] Beispiele bei Tappehorn, Die Apokryphen S. 34 ff. „Es erzählt dieses Evangelium unter Benutzung des Protoevangeliums, des Thomasevangeliums und anderer apokryphischen Nachrichten die Jugendgeschichte Jesu, und zwar in seinem mittlern Theile in so phantastischer und abgeschmackter Weise, daß man kaum begreift, wie es bei den syrischen Nestorianern und in Persien und Aegypten in hohem Ansehen stehen konnte.“ A. a. O. S. 14.

[2] Guide de l'art. chrét. IV, 179.

[3] Abbildung bei *Grimouard de St-Laurent* l. c. IV, 180.

Kreuzesnimbus dem Räuber, der mit Speer und Schwert bewaffnet ist, auf den Schultern und wird von ihm getragen, während der hl. Joseph voraus-geht und Maria zuletzt folgt; im zweiten sitzt Maria mit dem Kinde auf dem Lastthiere, das vom heiligen Nährvater geführt wird. Eine vierte Person, und zwar gleichfalls wie die andern mit dem Nimbus, ist zuletzt angebracht und erhebt wie sprechend die Rechte gegen die heilige Familie und ist von dieser rückwärtsgehend oder umkehrend dargestellt. Der Nimbus weist wohl darauf hin, daß wir in ihr den „guten Schächer“ zu erkennen haben. Die Hereinziehung der Legende mit den Räubern scheint überhaupt auf den mittel-alterlichen Bildern der Flucht nach Aegypten ganz gewöhnlich stattgefunden zu haben, und auch Giotto in der Arena zu Padua muß sie noch vor-geschwebt haben, da auch er die heiligsten drei Personen nicht für sich allein gibt, sondern das Lastthier durch einen jungen Menschen führen und dem Schlusse des Zuges noch drei weitere Personen folgen läßt. Die heilige Jungfrau, eine überaus feierliche, schöne Gestalt, hat das Kind auf ihrem Schoße, und es ist dieses und die Mutter selbst mit einem Tuche zugleich umschlungen; über dem hl. Joseph schwebt ein Engel. Den Hintergrund bildet ein primitiv gezeichnetes Felsengebirge mit wenigen Bäumen darauf. Den nachfolgenden Räuber, der aus einer Schale trinkt, treffen wir auch bei Avanzo in der St. Georgskapelle daselbst; er erweitert die Scene land-schaftlich; Maria hat das Kind in Windeln und in ihren Mantel eingewickelt.

Eine andere Legende, die künstlerisch verwerthet worden, ist die mit den Schnittern. Sie erzählt, daß Herodes, nachdem er bemerkt, daß die hei-lige Familie aus Bethlehem entflohen sei, nachgesandt habe, sie einzuholen. Nachdem die heilige Familie eine Strecke weit gereist sei, sei sie zu einem Felde gekommen, wo ein Mann gerade Weizen säte. Die heilige Jungfrau sprach zu dem Manne: „Wenn dich jemand fragt, ob wir da vorübergegangen sind, so antworte: ‚Solche Leute sind dieses Wegs gegangen, als ich gerade dieses Getreide säte.‘“ Die heilige Jungfrau war aber zu weise und zu gut, als daß sie ihren Sohn dadurch hätte retten mögen, daß sie den Mann ver-leitete, eine Unwahrheit zu sagen. Da mußte ein Wunder helfen. Durch die Macht des kleinen Heilandes sproßte die Saat in einem Zeitraume von einer einzigen Nacht in Halmen und Aehren auf, so daß sie für die Sichel reif war. Und am andern Morgen kamen die Diener des Herodes und fragten den Bauersmann: „Hast du einen alten Mann und eine junge Frau mit einem Kinde diesen Weg ziehen sehen?“ Und der Ackersmann, der gerade seinen Weizen einheimste, antwortete mit großem Erstaunen: „Ja.“ Und sie fragten ihn weiter: „Wie lange ist es her?“ Und er antwortete: „Als ich dieses Getreide säte.“ — Da kehrten die Diener des Herodes um und standen von der Verfolgung der heiligen Familie ab. Diese Legende finden wir in

einem schönen Frescobilde der Chorapsis der Kirche S. Onofrio zu Rom von Baldassare Peruzzi[1] (geb. 1481 zu Siena) behandelt (Fig. 99). Die sehr zart und innig gemalte heilige Jungfrau sitzt auf dem Lastthiere und hat das Kind, das den Finger in den Mund legt, auf ihrem Schoße stehend. Der hl. Joseph, eine gutmüthige, aber alltägliche Figur, geht voran und trägt an einem Stocke einen Sack über seinem Rücken. Im Hintergrunde sieht man ein Kornfeld und dabei einen Schnitter thätig. Daß das nicht eine bloß zufällige landschaftliche Beigabe ist, geht auch daraus hervor, daß man weiter rückwärts vor einer Stadt mit einem großen Palaste, von dem aus Herodes herabschaut, die Scene des bethlehemitischen Kindermordes erblickt.

Von deutschen Meistern hat diese Legende besonders Hans Memling (von ca. 1430 bis 1495) in einem Bilde der Pinakothek zu München aufgenommen, bekannt unter dem Namen der „Sieben Freuden Mariä". Im Hintergrunde sieht man hier die Flucht nach Aegypten, sowie die Getreide schneidenden und einheimsenden Männer und die die heilige Familie verfolgenden Abgesandten des Herodes.

Eine richtige und religiös erbauende Darstellung der Flucht nach Aegypten wird nun aber von selbst von diesen Legenden absehen, zumal sie auch dem Volke meistens unbekannt sind; sie wird sich am besten an den Bericht der Heiligen Schrift halten und nur die drei dort genannten heiligsten Personen hereinziehen: Maria sitzt auf dem Lastthiere und hält das gekleidete und mit dem Kreuzesnimbus versehene Kind auf ihrem Schoße; wenn es, wie schon in den oben erwähnten Darstellungen des Menologium des hl. Basilius und denjenigen im Vaticanischen Museum aus dem 13. Jahrhundert, die Rechte segnend erhebt, wird dadurch seine Göttlichkeit nur um so mehr hervorgehoben. Der hl. Joseph führt das traditionelle Thier und schaut sorgsam nach der Mutter und dem Kinde um. So hat in der Neuzeit Schraudolph im Dome zu Speier den Gegenstand behandelt, nur mit dem Unterschiede, daß das göttliche Kind hier schlafend gegeben ist. Von andern Personen könnten Engel der heiligen Familie beigegeben werden, sei es, daß einer den Führer macht, das Thier leitet oder sonst in der Begleitung ist; so läßt Veit im Dome zu Mainz einen Engel schwebend vorausgehen und den Weg weisen. Selten findet man Bilder wie von Guido Reni, auf denen das Lastthier fehlt; noch seltener und seltsamer sind Darstellungen, in denen Maria auf dem Thiere sitzt, während das Kind vom heiligen Nährvater vorausgetragen wird, wie an dem marmornen Taufbecken der schon im 8. Jahrhundert er=

---

[1] Die Fresken sind nicht, wie öfter angegeben wird, von Pinturicchio selbst, zeigen aber wohl seinen Einfluß.

wähnten Taufkapelle S. Giovanni in Fonte im Dome zu Verona. Ferner ist eigen und nicht nachahmenswerth, wenn das Kind allein auf dem Esel reitet, Maria mit einem Stock in der Hand nebenher geht und Joseph das Thier führt, wie in einem der Glasgemälde in S. Maria del Popolo zu Rom, welche, als die schönsten in ganz Rom, von dem Dominikaner Guglielmo da Marcillat und Meister Claude nach Entwürfen eines unbekannten Meisters 1509 ausgeführt wurden.

Ein beliebter und sinnreicher Zug der Legende, der mit Recht Anwendung findet und auch bei den einfachsten künstlerischen Wiedergaben unseres Mysteriums nicht fehlen sollte, ist der, daß bei Annäherung der heiligen Familie alle Götzenbilder der Aegypter auf ihre Angesichter zur Erde herabfallen und zerbrechen. Es ist nämlich eine merkwürdige, im christlichen Alterthum weit verbreitete Nachricht, daß bei der Ankunft Jesu in Aegypten die Götzenbilder niedergestürzt seien. Wir finden diese Nachricht bei den angesehensten Kirchenvätern und Kirchenschriftstellern zuerst im 4. Jahrhundert, bei Athanasius (De incarn. verbi II, 36), Cyrillus von Jerusalem (Catech. X, 10), Hieronymus (Comment. in Is. XIX, 1), Eusebius (Dem. evang. VI, 20. IX), Sozomenus (Hist. eccl. V, 21) u. a. Diese Nachricht mußte den Verfassern der apokryphischen Evangelien sehr willkommen sein. Das Pseudo-Matthäusevangelium, ein im 5. Jahrhundert entstandenes Apokryphon, welches man für das vom hl. Hieronymus übersetzte hebräische Urevangelium des hl. Matthäus ausgab, berichtet (Kap. 22—24): Als die heilige Familie an der Grenze von Hermopolis angekommen sei, wäre sie in die Stadt Sotinen gegangen. Weil sie dort aber keinen Bekannten hatten, bei welchem sie gastliche Aufnahme finden konnten, traten sie in einen Tempel hinein, worin 365 Götzenbilder standen. Dieselben stürzten beim Eintritt Mariä und des Kindes nieder und lagen zerbrochen und zer-

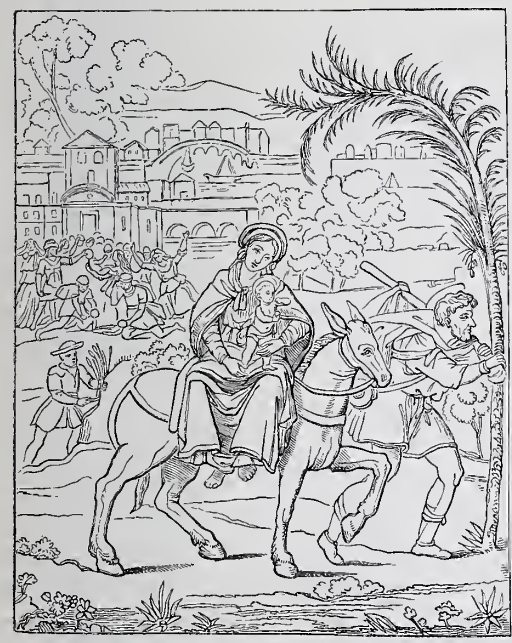


Fig. 99. Peruzzi, **Flucht nach Aegypten.**
(Kirche S. Onofrio in Rom.)

malmt auf dem Boden. Da kam Aphrodisius, der Vorsteher dieser Stadt, dem dies gemeldet worden war, mit seinem ganzen Kriegsheere zum Tempel und überzeugte sich von dem Ereigniß. Dadurch wurde nicht allein er selbst, sondern durch seine Vorstellungen das ganze Volk mit zum Glauben an die Gottheit Jesu Christi gebracht. Dieses Zusammenstürzen der ägyptischen Götter hat schon das Malerhandbuch vom Berge Athos, das im § 216 vorschreibt: „Ein Berg, und die Heiligste sitzt auf einem Füllen mit dem Kinde und schaut hinter sich auf Joseph, welcher einen Stock mit seinem Rocke auf seinem Rücken hat; ein Jüngling führt das Füllen an dem Zaum, hält einen Korb und sieht zurück auf die Heiligste. Und vor ihnen eine Stadt, und die Götzenbilder fallen von den Mauern derselben.“ [1] Auch im spätern Mittelalter wiederholt sich diese Beigabe, so z. B. in einem der alten Glasgemälde der Frauenkirche zu Ravensburg [2] (Württemberg), welche laut Inschrift aus dem Jahre 1415 stammen. Wir sehen hier oben zwei Götzenbilder zusammenstürzen, unten um die Säule knien links wohl der Vorsteher der Stadt und verschiedene Einwohner, rechts der Oberste des Kriegsheeres mit seinen Kriegern. Darauf bezieht sich auch die obige Inschrift, welche die zwei Propheten halten. Man wollte nämlich in dieser Legende die buchstäbliche Erfüllung der Weissagungen bei Isaias 19, 1 (vgl. auch Jer. 43, 12 f.) finden. Dieselbe ist auch nach ihrem Wortlaute ganz geeignet, um zur Begründung dieser Legende verwerthet zu werden. Sie lautet: Ecce Dominus ascendet super nubem levem, et ingredietur Aegyptum, et commovebuntur simulacra Aegypti a facie eius, et cor Aegypti tabescet in medio eius (Siehe, der Herr fährt dahin auf leichtem Gewölke und ziehet nach Aegypten; da erbeben Aegyptens Götzen vor seinem Anblicke, und Aegyptens Herz verzaget in seinem Innern). Die vollkommene Erfüllung dieser Weissagung trat in der Zeit ein, als die Predigt des Evangeliums in Aegypten eindrang, als die Städte christlich wurden und die Wüsten sich mit einer unzähligen Schar von Einsiedlern bevölkerten. Da geschah die Zerstörung und der Sturz der Götzenbilder.

Ein ganz gewöhnliches Beiwerk bei der Darstellung der Flucht nach Aegypten ist auch der Palm- oder Dattelbaum, welcher nach der Legende auf das Geheiß des Kindes Jesu seine Aeste niederbog, um seine heilige Mutter zu beschatten und zu erfrischen. Das Evangelium infantiae Salvatoris sagt hierüber: „Während einer Ruhe auf der Flucht nach Aegypten neigte sich ein Palmbaum zum Christkinde herab, um ihm seine Früchte dar-

[1] Schäfer S. 175.

[2] Vgl. meine Abhandlung über diese Fenster im „Archiv für christliche Kunst“ 1891, Nr. 8, S. 77 ff., und in „Schriften des Vereins für Geschichte des Bodensees und seiner Umgebung“ 20. Heft, Lindau 1891, S. 52 ff.

zubieten, und zugleich entsprang aus einer Wurzel eine klare Quelle. Da befahl das Christkind aus Dankbarkeit einem Engel, einen Zweig dieser Palme in den Himmel zu tragen, und dort wuchs aus diesem Zweige ein ungeheurer Baum, die Wonne aller Heiligen, die in den Himmel kommen." Auf einem Gemälde von Altobello Melone im Dome zu Cremona aus dem Jahre 1517 streckt das Kind sein Händchen aus und ergreift den Zweig. Zuweilen wird der Zweig auch von Engelshänden niedergebeugt.



Fig. 100. **Die Flucht nach Aegypten.** (Klosterkirche der Benediktiner in Emmaus-Prag.)

Ein Bild der Flucht nach Aegypten aus neuerer Zeit, in welchem die Legende von dem Palmbaume und dem Zusammensturze der Götzenbilder zugleich angedeutet ist, hat die Kunstschule von Beuron-Emmaus in ihrer Klosterkirche zu Prag gemalt (Fig. 100). Maria mit dem schlafenden Kinde auf dem Schoße sitzt auf dem Lastthiere, welches vom hl. Joseph geführt wird, der ein kleines Bündel mit seinem Stabe über dem Rücken trägt. Die heilige Familie zieht eben an einem Baume vorbei; neben diesem steht eine ägyptische

Säule, welche von einem nachschwebenden Engel mit der linken Hand berührt wird, so daß das Götzenbild in viele Stücke zerbricht und herunterstürzt. Die ganze Darstellung ist von der einfachsten und innig zartesten Auffassung.

Eine ganz einfache Auffassung, in der nur die heiligsten drei Personen zu sehen sind, hat die Fassade von S. Zeno zu Verona: Maria mit dem gekleideten Kinde, das die Arme ausbreitet, sitzt auf dem Thiere; letzteres wird vom hl. Joseph geführt, der sein Handwerkszeug auf dem Rücken trägt. Fiesole in seinem herrlichen Bildercyklus in der Akademie zu Florenz hat bei der Flucht nach Aegypten das Eigenthümliche, daß das Thier von niemanden geführt wird, sondern ganz allein vorwärts schreitet (Fig. 101). Maria und das Kind sind überaus zarte und schöne Gestalten; die ganze Scene ist einfach, innig und fromm gegeben. Der hl. Joseph, eine allzu gewöhnliche Figur, geht hinten drein. Auch in dem aus dem 12. Jahrhundert stammenden Portale des Domes zu Pisa sehen wir das Maulthier ganz allein gehen und St. Joseph nachfolgen, ebenso in einem der Fresken der Kirche zu Terlan in Tirol, die um 1400 entstanden sind. Daselbst findet sich auch — eine seltene Darstellung — eine Rückkehr aus Aegypten. „Maria steht schlanken Wuchses, majestätisch die Mitte des Feldes einnehmend. Hier trägt sie nebst dem bereits wiederholt vorgekommenen Prachtmantel auch noch ein weißes Kopftuch. Das an sie sich sanft anschmiegende Kindlein von schon etwas größerem Wuchse sitzt auf ihrem linken Arme, über welchen der rechte zur bessern Unterstützung für die theure Bürde hingelegt ist. Rechts von ihr steht, ruhig vor sich auf den Beschauer sehend, die hl. Anna als ehrwürdige Großmutter, und daneben beugt sich Joseph, bereits in hohem Alter, über seinen Stab hin. Alle horchen, ganz in sich versenkt, auf die Musik und den Gesang von Engeln. Solcher erscheinen drei an der Zahl links von der Gottesmutter, mit Blasinstrumenten musicirend, während vier andere, zartesten Baues, in der Luft unter den Aesten eines hohen Baumes, der nach Art der Farrenkräuter gezeichnet ist, ihren Gesang hören lassen. Diese höchst selten in der christlichen Kunst vorkommende Darstellung hat nun in dieser Kirche einen interessanten Ausdruck gefunden, indem auf keinem der vielen und schönen Bilder Maria so großmächtig über die andern Figuren wirkend auftritt, wie hier, was vor anderem ihr nobles und festes Dastehen bei der edelsten Haltung des gut gezeichneten Körpers für den Beschauer hervorbringt. Ihr Gesicht ist voll Schönheit und Anmuth, wozu das separate Kopftuch nicht wenig beiträgt. Von Nebendingen ist alles beiseite geblieben, außer der bereits erwähnte Baum von kupferrother Farbe, in welcher er ausgezeichnet zur erhabenen Scene paßt." [1]

---

[1] Vgl. Dengler, Kirchenschmuck. Neue Folge (Amberg 1882) S. 4 f.

Es erscheint als ein leicht begreiflicher Wunsch, daß man die heilige Familie auch während ihrer Reise nach Aegypten[1] und besonders während ihres Aufenthalts in dem interessanten Nillande näher verfolgen wollte, und es entstanden darum hierüber die wunderlichsten Legenden. Doch



Fig. 101. Fiesole, **Flucht nach Aegypten.** (Akademie in Florenz.)

haben die christlichen Künstler meist nur jenes Sujet sich zur bildlichen Darstellung auserwählt, welches gewöhnlich die „Ruhe der heiligen Familie" (il riposo) genannt wird. Es beruhen allerdings derartige Bilder

[1] Die Ankunft Christi und seiner Eltern in Aegypten enthält schon eine altchristliche Mosaik vom 5. Jahrhundert in S. Maria Maggiore zu Rom, und zwar in der in den Apokryphen so reich ausgemalten Weise (Abbildung in *Garrucci* tav. 214). Die Ankommenden, die von drei Engeln begleitet sind, werden von den Bewohnern des Landes empfangen und begrüßt. An der Spitze der ihnen entgegenkommenden Schar steht das Oberhaupt der Stadt, durch reiche Gewandung und Stirnband ausgezeichnet; neben ihm steht ein Mann im Philosophenkleide, beide mit-

auf keinem Bericht der Heiligen Schrift, sondern, wie gesagt, nur auf unverbürgten und vielfach unwürdigen Legenden. Wohl auch deshalb sehen wir sie von den Malern eigentlich nur als religiöse Genrebilder behandelt, die vielfach sogar fast jeden religiösen Charakter abgestreift haben. Sie sind erst in der neuern Zeit beliebt geworden, und vor dem 16. Jahrhundert wird man kaum ein solches finden; der Gegenstand selbst diente vielfach nur, besonders im 17. Jahrhundert, als Staffage für ein Landschaftsbild. Manchmal kann man auch im Zweifel sein, ob der Maler wirklich diesen Gegenstand behandeln oder überhaupt nur eine „heilige Familie" darstellen wollte. Man suchte freilich auch einen höhern Sinn mit solchen Bildern zu verbinden, indem man an das Paradies dachte. Die paradiesische Schönheit der Landschaft und die paradiesische Unschuld sollten andeuten, daß das einst durch Adam verlorene Paradies durch Christus wieder gewonnen worden ist. Der Apfelbaum, unter welchem die heilige Familie öfter ruht, bezieht sich dann gleichfalls aufs Paradies. Der Palmbaum bedeutet den Sieg des Christenthums, die Quelle, die am Fuße des Baumes oder zu den Füßen des Christkindes entspringt, das neue Heil der kranken Menschheit u. s. w. Das Kind ist dann bald wachend, bald schlafend dargestellt; es gibt auch Bilder, auf denen man Maria und Joseph schlafend findet, das Kind aber allein wachend. Vielfach sind dann bei solchen Scenen kleine Engel beigegeben, die dem Christkinde allerlei Dienste thun: bald pflücken sie Blumen und bringen sie dem Kinde, bald holen sie Früchte von den Bäumen und präsentiren sie, so z. B. Kirschen auf einem Teller. Eine berühmte derartige Darstellung ist die sogen. Madonna della Scodella, 1526 von Correggio als Altarbild für die Kirche S. Sepolcro zu Parma gemalt, jetzt im Museum daselbst. Die heilige Jungfrau schöpft mit einer Schale — daher der Name des Bildes — aus einer frischen Quelle Wasser, während St. Joseph die Zweige eines Palmbaumes ergreift und dem Kinde Früchte darbietet. „Das Bild ist ohne Frage eine der köstlichsten Idyllen der damaligen Kunst. In lauschigem Waldesdunkel hat die schöne mütterliche Frau am Fuße eines Palmbaumes sich niedergelassen, um für sich und ihr Kind einen Augenblick Ruhe und Erquickung zu schöpfen. . . Es ist eine der poesievollsten Scenen, von wunderbarem Naturzauber, mitten im Walde das süßeste Familienglück, umspielt vom holden, halbgebrochenen Scheine des Tages, verklärt durch die köstlichen Spiele himmlischer Genien, trotz des Verlustes der feinern Lasuren eine der reinsten Schöpfungen des Künstlers." Wir wollen diesem Lobe

---

einander die Macht und die Weisheit Aegyptens sinnbildend. Man findet hier auch den Nilstrom mit den bei der Stadt vor Anker liegenden Barken, was die obige Erklärung des Bildes unzweifelhaft rechtfertigt. Vgl. de Waal in der Röm. Quartalschrift 1887, S. 189. Abbildung daselbst Taf. VIII. IX.

Lübkes[1] keinen Eintrag thun, wohl aber bemerken, daß das Bild auch seinem geistigen Inhalte nach weiter nichts ist als eine „Idylle". Berühmt ist ferner die gleichartige Auffassung von Andr. Solario in einem kleinen, 1515 vollendet schön gemalten Bilde im Museum Poldi Pezzoli zu Mailand; es ist eine herrliche Frühlingslandschaft und erinnert sehr an Lionardo. Viele dieser „Idyllen" sind auch noch zu ihrer profanen Auffassung recht geschmacklos und manche sehen einer wandernden Zigeunerbande — z. B. eine solche von Rembrandt (1607—1669) — ganz bedenklich ähnlich. Lucas Cranach läßt nackte Kinderengel einen Tanz um die heilige Jungfrau, die mit dem ganz nackten Kinde unter einem Baume sitzt, aufführen. Zwei andere solcher Genien dagegen sind auf den Baum gestiegen, nehmen ein Vogelnest aus und — drehen den Jungen die Hälse um! Die Engländerin Mrs. Jameson[2] meint, es sei dies eine Allegorie auf den „Bethlehemitischen Kindermord" — jedenfalls eine geschmacklose!

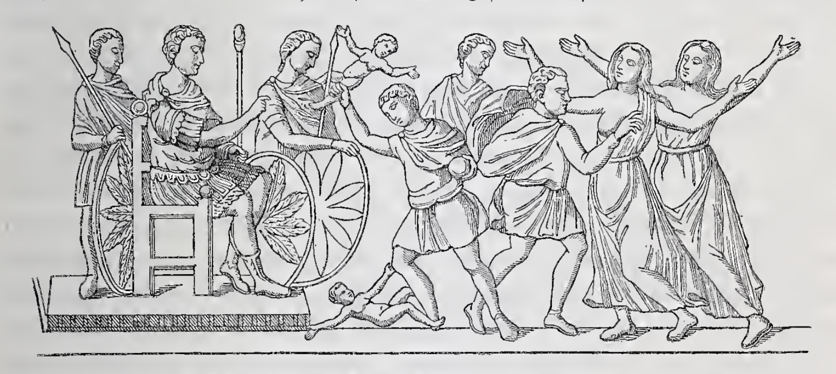


Fig. 102. **Bethlehemitischer Kindermord.** (Von einem Mailänder Elfenbein.)

Von denjenigen Darstellungen, welche mit der Flucht nach Aegypten oder mit Beziehung auf diese bildlich wiedergegeben wurden, wird der Bethlehemitische Kindermord (Matth. 2, 16—18) zuerst gefunden. Er erscheint viel früher als die Flucht nach Aegypten; schon die Mosaiken von S. Maria Maggiore aus dem 5. Jahrhundert haben ihn[3]. Doch ist hier nicht die Ausführung des Mordes selbst, sondern nur gleichsam die Anordnung des grausamen Königs Herodes dargestellt: dieser sitzt auf seinem Throne, die Rechte erhoben zum Sprechen; zwei Soldaten stehen neben ihm und ein dritter wird von ihm zu einer großen Schar Frauen geschickt, welche gekleidete Kinder auf den Armen tragen. Demselben Jahrhundert gehört die

[1] Geschichte der italienischen Malerei II, 434.

[2] Legends of the Madonna (London 1864) p. 240. Die Abbildung ebendaselbst.

[3] *Garrucci* tav. 213.

diesbezügliche Scene auf dem Sarkophagdeckel des hl. Maximin in der Provence[1] und dem 6. Jahrhundert die auf einem Elfenbeindeckel zu Mailand[2] (Fig. 102) an; auch hier sitzt Herodes auf dem Throne, die Soldaten aber haben die Kinder bereits den Müttern entrissen und bringen sie herbei; sie haben dieselben hoch erhoben und sind im Begriffe, sie auf die Erde zu werfen und zu zerschmettern. Auf dem Elfenbeindeckel werden die jammernden Mütter von zwei Soldaten zurückgedrängt. Auch das syrische Manuscript[3] von 586 in der Laurentiana zu Florenz hat unsern Gegenstand; der Mord geschieht hier aber bereits durch das Schwert, welches ein Soldat hoch erhebt, um ein Kind, das er hängend hält, zu spalten; eine der beiden Mütter setzt sich kräftig zur Wehre. Auf der andern Seite sitzt Herodes auf dem Throne, hinter welchem zwei Soldaten stehen. Diese Art der altchristlichen Darstellungen finden wir noch im 12. Jahrhundert in den Basreliefs des Bronzeportales der Kathedrale zu Benevent, ferner in den Portalen von Pisa und Monreale aus derselben Zeit; auch hier werden die Kinder noch in Gegenwart von Herodes ermordet; in Pisa z. B. sitzt er auf dem Throne, während vor ihm ein Soldat ein Kind abschlachtet und eine jammernde Mutter mit einem getödteten Kinde hinter ihm steht. Ja diese Art der Darstellung ist sogar die sehr gewöhnliche bis zum Ende des 15. Jahrhunderts. Wir dürfen hieraus aber keineswegs schließen, als ob damit gesagt werden wolle, alle Kinder seien vor Herodes gebracht worden und unter seinen Augen sei wirklich der Mord geschehen. In diesem Falle wären sicherlich nicht, wie geschehen, die Mütter in die Scene eingeführt worden. Man wollte damit nur sagen, daß Herodes es gewesen, auf dessen Veranlassung der Kindermord geschehen. Auch im *Codex Egberti*[4] schaut der König Herodes dem Morden zu, sitzt aber nicht mehr auf dem Throne, sondern steht, auf sein Schwert gestützt, aufrecht da und erhebt wie als Aufmunterung zu der grausen Handlung seine Rechte; hinter ihm stehen drei Soldaten mit Speeren. Das Blutige und Grausame der Handlung ist bereits stark betont: einige der Kinder werden eben durchstochen, andere liegen mit abgeschlagenen Köpfen da; zwei der Mütter haben sich in ihrer Verzweiflung die Kleider zur Hälfte vom Leibe gerissen, eine wendet sich von der grausamen Scene ab. Der Vorgang geschieht vor dem Thore der Stadt Bethlehem. Noch lebhafter und drastischer wäre die Handlung nach dem Malerhandbuche vom Berge Athos, welches auch die Legende von Elisabeth herbeizieht: „Eine Stadt, und Herodes sitzt auf dem Throne und zwei Soldaten daneben; und vor ihm viele andere Soldaten mit einer Fahne. Und wieder sind Felder

---

[1] *Garrucci* tav. 334[3]. [2] Ibid. tav. 454.
[3] Ibid. tav. 130[2]. [4] Kraus Taf. XIII.

da und Berge und auf denselben Weiber, welche Kinder halten; die einen fliehen und verbergen sie hinter sich und halten mit ihren Händen die Soldaten ab, damit sie nicht dieselben tödten mögen, andere sitzen und beweinen die vor ihnen liegenden getödteten Kindlein; und andere Soldaten reißen die Kinder von den mütterlichen Armen; die einen stoßen sie nieder, andere zerhauen sie, andere köpfen sie. Und eine Menge Kinder liegen getödtet auf der Erde; die einen in Windeln, die andern in andern Gewändern. Elisabeth trägt den Vorläufer als ein Kind auf ihren Armen und flieht, indem sie hinter sich sieht, und hinter ihr ist ein Soldat, der sie mit dem Schwerte verfolgt, und ein großer Fels wie ein Berg spaltet sich vor ihr." [1]

Diese letztere Scene des Malerhandbuches, die offenbar den Apokryphen entnommen ist, wiederholt sich noch im Spätmittelalter, so z. B. in einem der schon erwähnten alten Glasgemälde der Frauenkirche zu Ravensburg [2] (Württemberg) aus dem Jahre 1415. Das Protoevangelium Jacobus' des Jüngern berichtet nämlich, daß Maria, bei der Nachricht von dem Morde der Kinder von Schrecken ergriffen, mit Joseph das Kind genommen habe und nach Aegypten gezogen sei, wie ihnen gesagt worden. Elisabeth aber, wie sie von der auch dem Johannes drohenden Gefahr hörte, nahm ihn, ging auf das Gebirge und schaute sich nach einem Ort um, wo sie ihn verbergen konnte, fand aber keinen. Da sprach sie seufzend: „Berg Gottes, nimm die Mutter auf mit dem Kinde!" Sogleich öffnete sich der Berg und nahm sie auf. Und es erschien ihnen ein Licht, denn der Engel des Herrn war bei ihnen und beschützte sie. Während diese Legende von mittelalterlichen Künstlern mitunter ausführlich geschildert wird, sehen wir sie in dem Ravensburger Fenster einfach dadurch angedeutet, daß Elisabeth sich von der blutigen Scene abkehrt und ruhig und unbehelligt ihr lebendes Kind auf den Armen davonträgt.

Es ist nicht so leicht, den „Bethlehemitischen Kindermord" in einer Weise darzustellen, daß einerseits das christliche Gefühl sich empört über die Grausamkeit dieses Befehles und seiner Ausführung, andererseits aber auch bei diesem Vorgange Gottes Fügung und Zulassung erkannt wird. Jedenfalls hat man sich daran zu erinnern, daß diese Kinder jetzt einen bevorzugten Platz im Himmel einnehmen, und man darf glauben, daß sie, erleuchtet durch einen Strahl der göttlichen Gnade, freiwillig für sich selbst das ihren Eltern auferlegte Opfer brachten. Sie werden darum nicht in der Weise abgebildet werden dürfen, wie gewöhnliche Kinder ihren körperlichen Schmerzen Ausdruck verleihen, sondern ihre Angesichter werden mehr denen der Engel gleichen.

[1] Schäfer a. a. O. S. 176.

[2] Archiv für christliche Kunst 1891, Nr. 8, S. 74 ff.

Auch die Mütter werden nicht in verzweiflungsvollen Gebärden die Hände über dem Kopf zusammenschlagen oder gar sich die Haare ausraufen, sondern sie werden ihre Augen zum Himmel erheben, um von Gott nicht Rache, wohl aber Trost in ihrem Leiden sich zu erflehen. Mit großer Würde hat diesen schwierigen Gegenstand Giotto in der Arena zu Padua behandelt. Links sehen wir die Soldaten, zum Theil der blutigen Scene zuschauend, zum Theil selbst Hand anlegend; darüber schaut Herodes von einem Erker aus dem Vorgange zu, in der Linken den Scepter haltend und mit der Rechten auf die Frauen weisend. Die rechte Gruppe der Composition zeigt die weinenden Mütter; alle klagen und weinen zwar, doch sehen wir sie keine verzweifelnden Gebärden machen, sondern mit einer gewissen Ergebung sich in ihr herbes Geschick fügen. Am Boden liegen die bereits getödteten Kinder. Eigenthümlich ist, daß es bei dem sonst so milden und weichen Fiesole (Akademie zu Florenz) schon etwas blutiger und grausamer hergeht; die Scene ist dazu in dem sonst kleinen Bilde schon stark erweitert; auch bei ihm schaut noch Herodes zu. Daniele da Volterra in S. Trinità zu Rom aber treibt die Sache schon so weit, daß die Mütter in ihrer Rauferei mit den Soldaten zu Boden stürzen, daß ihnen die Kleider vom Leibe gerissen werden u. dgl.

7. Der zwölfjährige Jesus im Tempel.

In die so geheimnißvolle Stille der messianischen Entwicklung, wie wir sie im Geiste im heiligen Hause zu Nazareth schauen, kommt plötzlich eine Bewegung, als der Knabe zwölf Jahre alt ward. Mit diesem Jahre wurde nämlich der hebräische Knabe mündig; er trat da aus der väterlichen Gewalt und unter die volle Wirkung des Gesetzes, weil er jetzt für körperlich und geistig reif galt, den Anforderungen des Bundes nach allen Seiten gerecht zu werden. Ein „Sohn des Gesetzes“ (der Thorah) geworden, wurde er jetzt im Laufe des 13. Lebensjahres besonders zu allen Religionsübungen eingeführt und verpflichtet; es begann die Verpflichtung für den Israeliten, zu fasten, und besonders war es eine strenge Forderung des mosaischen Gesetzes, daß jeder Israelite zu den drei Hauptfesten nach Jerusalem reise und im Tempel vor Jehovah erscheine. Als ein solches Mitglied der Gemeinde Israels zog nun Jesus mit seinen Eltern und den andern Festgenossen hinauf nach Jerusalem zum Osterfest und „blieb, während sie zurückkehrten, in Jerusalem zurück“, und erst „nach drei Tagen fanden sie ihn in dem Tempel, sitzend inmitten der Lehrer, sie anhörend und sie befragend“.

Wir finden in der christlichen Kunst auch über dieses heilige Ereigniß, wie es von Lucas 2, 42—52 erzählt wird, zwei Arten der Darstellungen: eine, die mehr die historische, eine andere, die mehr die geheimnißvolle Seite

desselben hervorhebt. In der letztern Weise der Auffassung soll mehr die Offenbarung der frühen Weisheit und göttlichen Inspiration des Kindes ausgedrückt werden; es soll die erste Offenbarung seines erhabenen Charakters als Lehrers der Menschen und als desjenigen dargelegt werden, durch den ein neues Licht in die Prophezeiung des Alten Bundes gekommen ist [1]. Der Schauplatz ist hier dann gewöhnlich das Innere des Tempels. Christus, als ein zwölfjähriger Knabe, den Kreuzesnimbus tragend und gewöhnlich so schön, als die Kunst des Bildners ihn darzustellen vermag, ist meist als sitzend, viel seltener als stehend gezeichnet und ragt über die andern Figuren hervor. Um den Jesusknaben herum sitzen oder stehen mehrere jüdische Lehrer oder Rabbi und Pharisäer, von denen einige über ihre Bücher hinaussehen und andere mit Staunen und Bewunderung zu ihm emporschauen. Die Anzahl derselben wie auch der Zuschauer ist auf derartigen Bildern verschieden. Die heilige Jungfrau wie den hl. Joseph sieht man mehr im Hintergrunde oder auf der Seite eintreten. In den mehr historischen Darstellungen, wie dieser Gegenstand gewöhnlich in der Reihenfolge der Bilder aus dem Leben der heiligen Jungfrau oder auch in der Geschichte Christi vorkommt, suchen die heilige Mutter und der Nährvater bekümmert ihren Sohn und finden ihn im Tempel. Die beiden Figuren werden dann mehr in den Vordergrund gerückt und die Verwunderung ist auf ihren Gesichtern ausgedrückt. Inmitten solcher Umgebung, die jeden Israeliten mit Ehrfurcht erfüllte, inmitten so allgemeinen Eindrucks, der als Bewunderung und heilige Scheu sich auf den Gesichtern malte, finden ja die Eltern das schmerzlich gesuchte Kind. „Und da sie ihn sahen, verwunderten sie sich“ (griechisch: „erschraken sie“). Der Knabe erschien ihnen wohl in diesem Momente, da er aller Augen auf sich zog und beherrschte, wie über sich selbst hinausgewachsen, in einem Schimmer von Verklärung und Majestät.

Auf Sarkophagen und andern Monumenten des 4.—6. Jahrhunderts findet man häufig den jugendlichen, unbebarteten Heiland, wie er inmitten gereifter Männer, die zu beiden Seiten von ihm placirt sind, sitzt, und manche wollten darin den Jesusknaben mitten unter den Lehrern erkennen. Allein wir haben hier allerdings den Heiland unter den Lehrern, aber nicht den jüdischen, sondern den christlichen, nämlich unter den Aposteln zu sehen. Daß hier der lehrende Christus, umgeben von den Aposteln, dargestellt ist, erkennt man auch aus seiner Gestalt; diese ist nämlich nicht diejenige eines zwölfjährigen Knaben, sondern die eines jungen Mannes.

Wie das Mittelalter den Gegenstand behandelt hat, zeigt uns das Malerhandbuch vom Berge Athos [2] und der *Codex Egberti*. Ersteres sagt: „Der

---

[1] Vgl. Is. 11, 2: „Und ruhen wird auf ihm der Geist des Herrn“ u. s. w.

[2] Schäfer S. 177.

Tempel, und in demselben sitzt Christus auf einem Throne und hält in der einen Hand eine zusammengerollte Schrift, und die andere hält er aufgehoben. Und zu seinen beiden Seiten sitzen Schriftgelehrte und Pharisäer, schauen einander an und sind betroffen. Und hinter dem Throne ist Joseph und die Mutter Gottes, welche ihm Christus zeigt." Im *Codex Egberti* [1] sehen wir den Christusknaben auf einem Throne sitzen, mit der Linken eine Schriftrolle haltend, die ihm einer der seniores übergibt, die Rechte wie lehrend erhoben; er hat den Nimbus und ist mit einer weißen Tunica und einem rothen Obergewande bekleidet; die nackten Füße ruhen auf einem Suppedaneum; rechts und links sind je zwei seniores, die verwunderte Gebärden machen und ebenfalls auf einem gepolsterten Throne sitzen; links kommen Maria und Joseph herbei; nur Maria hat den Nimbus und hält die Linke wie trauernd an die Wange, die Rechte streckt sie dem Heilande entgegen. Die ganze Darstellung ist sehr einfach und würdig; der Hauptnachdruck ist auf die lehrende Thätigkeit des Heilandes gelegt. Das ist aber bei den spätern mittelalterlichen Bildern nicht immer mehr der Fall; wir finden weit öfter jetzt bei den meisten den Gedanken der Auffindung des Knaben besonders premirt. Allerdings hat die Kirche zur Erinnerung an dieses biblische Ereigniß keinen eigenen Festtag eingesetzt, aber doch ist dasselbe in die Geheimnisse des Rosenkranzes aufgenommen: „Den du, o Jungfrau, im Tempel gefunden hast", und dies erklärt es uns hinlänglich, warum die christlichen Künstler beim Eintreffen der Eltern des Jesusknaben in dem Tempel meistens, und zwar mit Recht, der heiligen Jungfrau den Vortritt gegeben haben.

Was den Schauplatz des Ereignisses betrifft, so könnte auch ein anderer Raum als gerade der des Tempels gewählt sein. Zunächst nämlich in den Gebäuden der Vorhöfe des Tempels waren Lehrsäle (Synagogen, Collegien), in welchen die Gesetzlehrer Vorträge hielten, während deren Zuhörer, eigene Jünger und fremde Gelehrte, als Gäste auf Teppichen oder Strohmatten ringsum saßen. Jedem Zuhörer war erlaubt, mit entsprechenden Fragen, Vorbringung von Zweifeln, anderweitigen Ansichten oder praktischen Fällen den vortragenden Meister anzugehen und auf diese Weise die Vorlesung oft in eine gelehrte Disputation zu verwandeln. Auch Jesus bediente sich denn des Rechtes zu fragen. „Als Knabe schien also von den Lehrern belehrt zu werden Er, welcher in Macht seiner Gottheit allein das Wort der Erkenntniß allen Lehrern zu geben hatte", sagt Gregor d. Gr. Schon Giotto in der Arena zu Padua versetzt den Vorgang in eine Halle des Tempels. Die Schriftgelehrten und Pharisäer sitzen im Halbkreise herum, und in ihrer Mitte sitzt Christus in rothem Gewande und erhebt sprechend

---

[1] Kraus Taf. XVII.

die Hände. Links erscheinen Maria und Joseph, von denen erstere dem Knaben verwundernd die Hände entgegenstreckt. Eine ähnliche Auffassung zeigt das Bild vom gleichen Meister in der Galerie der Uffizien zu Florenz (Fig. 103), sowie eine Darstellung von Duccio di Buoninsegna



Fig. 103. Giotto, **Jesus unter den Schriftgelehrten.** (Galerie der Uffizien in Florenz.)

(1282—1339) im Dome zu Siena. Der Christusknabe — aber mehr als zwölfjährig aussehend — sitzt hier erhaben über die Schriftgelehrten, die vor ihm und zu seiner Seite sitzen; auch hier erscheinen Maria und Joseph von der linken Seite. Dieses hocherhabene Sitzen des lehrenden Jesusknaben, um recht deutlich die Offenbarung seiner frühen Weisheit und göttlichen Inspiration, über=

haupt seinen göttlichen Charakter als Lehrer der Menschen zu zeigen, hat der Meister der Terlaner (Tirol) Fresken in ganz besonderer Weise noch dadurch premirt, daß er die bärtigen Pharisäer so klein wie Knaben gehalten hat; er will eben dadurch die jugendliche und kleine Gestalt des Heilandes hervorheben und ihn so als Hauptperson in den Vordergrund treten lassen. Jesus sitzt auf einem Throne mit reichem Baldachinbau darüber, in rothem, talarartigem Gewande; die Linke hält ein offenes Buch auf das Knie gestützt, die Rechte erhebt er belehrend leicht in die Höhe; vor ihm sitzen im Halbkreise herum auf Holzbänken, mit dem Rücken meist gegen den Beschauer gewendet, die aufmerksamen Schriftgelehrten in kleinen Gestalten. Maria im weißgestickten, schönen Mantel ist eingetreten, und die Hände beklagend gefaltet, scheint sie auf Jesus blickend gleichsam die Worte zu sprechen: „Sohn, warum hast du uns das gethan?" — ohne jedoch die Aufmerksamkeit desselben auf sich gezogen zu haben. Hinter ihr steht Joseph mit seinem aufgestützten, mehr einem Käppchen ähnlichen Hute und mit dem Reisestock versehen, den Blick gleichfalls auf den Pflegsohn gerichtet.

Eine große Composition mit 33 Figuren haben wir von Pinturicchio in S. Maria Maggiore zu Spello. Der Vorgang ist hier vor dem Tempelgebäude im Freien unter großem Bogen. Der Christusknabe ist lehrend dargestellt, rechts und links sind Scharen von Pharisäern und Volk. Bücher liegen auf dem Boden; rechts kommen Maria und Joseph herzu.

Von neuern Meistern versetzt Overbeck in einer schönen Bleistiftzeichnung im Museum zu Basel (Nr. 31) den Vorgang in einen Lehrsaal; entschieden mehr gewonnen hätte seine Darstellung, wenn dem auf Büchern sitzenden, lehrenden Christusknaben eine höhere, mehr über das Ganze hervorragende Stellung gegeben worden wäre. Das Gleiche gilt von der sonst so herrlichen Composition Schraudolphs im Dome zu Speier; die göttliche Hoheit und Würde aber könnte fast nicht richtiger wiedergegeben werden, als es hier geschehen ist. Eine günstigere, weil etwas höhere Placirung haben dem zwölfjährigen Jesusknaben der Altmeister Veit im Dome zu Mainz und die Düsseldorfer Künstler in der St. Apollinariskirche zu Remagen gegeben; auch hier ist der Christusknabe mit dem goldenen Nimbus eine herrliche, hoheitsvolle Erscheinung.

---

b) Das öffentliche Leben Jesu.

1. Die Taufe Jesu am Jordan[1].

Wenn die öffentliche Thätigkeit Christi in einem Bildercyklus zur Darstellung kommt, macht gewöhnlich die Taufe am Jordan den Anfang, denn mit ihr beginnt das öffentliche Leben Jesu. Von den Evangelisten berichtet über dieselbe eingehender Matthäus (3, 13—17), nur kurz aber Marcus (1, 9—11) und Lucas (3, 21—22); alle drei verbinden aber mit ihrem Berichte über den Taufact zugleich den über die göttliche Manifestation, und zwar alle drei übereinstimmend, daß beide nicht zu gleicher Zeit stattgefunden hätten, sondern als zeitlich getrennt, wenn auch unmittelbar aufeinander folgend anzusehen sind[2]. Wollte die bildende Kunst nun nach dem Berichte der heiligen Schriftsteller verfahren, so könnte sie das nur in zwei getrennten Darstellungen thun, denn es ist ihr unmöglich, ein zeitliches Nacheinander in einer Scene zu geben. Sie hat darum schon von den ältesten Zeiten an zu dem Nothbehelf gegriffen, daß sie diese zwei unmittelbar aufeinander folgenden und miteinander zusammenhängenden Acte und Scenen, nämlich Taufact und Theophanie, in eine Darstellung combinirte. Aber auch so bei dieser Zusammenstellung mußte sich nach dem Berichte der Heiligen Schrift das Bild ganz einfach ergeben: sind es ja nur die beiden handelnden Personen Christus und Johannes, die herabschwebende Taube und die Andeutung des Jordan, was von der evangelischen Erzählung dem bildenden Künstler für eine Darstellung der Taufe Christi bestimmt gegeben ist. Einzelne unwesentliche Zuthaten und Veränderungen in der Stellung der Personen u. dgl. ändern am Ganzen nichts, geben höchstens Andeutungen für die Datirung der Kunstwerke oder auch über den jeweiligen Taufritus. Wir werden finden, daß bezüglich des letztern bis zum 12. Jahrhundert, wie es scheint auch im Abendlande, allgemein die völlige Untertauchung (immersio) stattgefunden habe und erst im 13. Jahrhundert die heutige Form der Begießung (infusio) mit Wasser mehr und mehr üblich wurde. Doch nennt noch Thomas von Aquin die Untertauchung das Herkömmlichere.

---

[1] Vgl. Dr. J. Strzygowski, Ikonographie der Taufe Christi. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der christlichen Kunst. Mit 169 Skizzen auf 22 Tafeln München 1885, und Kirsch in Real-Enc. II, 832 f.

[2] Matth. 3, 16: Confestim ascendit de aqua, et ecce aperti sunt ei coeli. Marc. 1, 10: Et statim ascendens de aqua, vidit coelos apertos. Luc. 3, 21: Iesu baptizato et orante, apertum est coelum.

Die älteste sichere Darstellung der Taufe findet sich in einem Deckengemälde in der Katakombe der heiligen Petrus und Marcellinus und zeigt folgende Auffassung: „Johannes steht am Ufer des Jordan, hat den linken Fuß auf einen Stein gesetzt und berührt, etwas nach vorn geneigt, mit der Rechten das Haupt Christi; er trägt ein ihn nur dürftig bekleidendes Gewand (Fell?), welches die rechte Schulter, den rechten Arm und die Beine bis über die Kniee frei läßt. Christus ist als nackter Knabe gemalt; er steht im Wasser und hat die Hände zum Beten erhoben; über ihm sieht man aus den Wolken den Heiligen Geist in der Gestalt einer Taube herabschweben. Gerade so als Knabe erscheint er auch in den Taufscenen an den Sarkophagen (*Garrucci,* Storia V, tav. 316[1]. 341[3]. 351[5]). Man hat darin mit Recht eine Einwirkung der in jener Zeit üblichen Sprachweise erkannt, nach welcher die Neugetauften, weil geistig wiedergeboren, *pueri* oder *infantes,* Kinder, genannt wurden." [1]

Zahlreichere Darstellungen unseres Gegenstandes, und zwar in einem der Mehrzahl nach stets wiederkehrenden Schema, liefert uns schon die nachconstantinische Epoche in der Sarkophag-Sculptur; es finden sich drei solche Monumente in Rom, vier in Arles, eines je in Madrid, Ancona und Soissons[2]. Daß wir in all denselben die Taufe Christi zu erkennen haben, sehen wir aus der charakteristischen Figur des heiligen Täufers, der stets links stehend, bärtig und meist mit exomisartig umgehängtem Gewande oder Fell bekleidet ist und die rechte Hand entweder über Christi Haupt oder an dessen Stirne hält, sowie aus der meistens erscheinenden Taube, die neben dem Felsen schwebt. Auch hier ist Christus stets als Knabe dargestellt, ganz nackt, meist en face, und zwar neben oder bis an die Kniee in dem von einem Felsen aus der Höhe (auf dem Sarkophag aus Madrid aus den Wolken) herabfallenden Wasser; die Arme hängen am Körper herab.

Was die Gestalt des Jordan anlangt, so nahm sich der Sarkophagarbeiter wohl die Scene des in der Wüste Wasser aus dem Felsen schlagenden Moses zum Vorbilde. Schon Tertullian vergleicht das Wasser, welches Moses aus dem Felsen schlägt, mit dem Wasser der Taufe. Die Taube schwebt, ausgenommen den Sarkophag von Ancona, meist über dem Haupte des Täuflings, neben dem Felsen von oben seitwärts herankommend. Wir sehen also, daß schon die altchristliche Kunst beide Vorgänge, die zeitlich auseinanderliegen, die Taufe Christi und die Theophanie, in eine Scene zusammenfaßt. Bezüglich ein-

[1] Wilpert, Cyklus christologischer Gemälde S. 7. Abb. Taf. I—IV, 1 rechts. Christus in der Haltung eines Orans. Dieser Gestus wie die übrigen Einzelheiten entsprechen ganz dem Bericht des hl. Lucas 3, 21.

[2] Die Zusammenstellung und Abbildung derselben mit Ausnahme von zwei römischen bei Strzygowski a. a. O. Taf. I, 5—13.

zelner Abweichungen erwähnen wir nur noch zwei interessante römische Monumente, auf welchen Christus unter der symbolischen Lammesgestalt die Taufe empfängt. „Dies geschieht auf dem bekannten Sarkophag des Junius Bassus, indem ein anderes Lamm, der Täufer, ihm den Fuß aufs Haupt legt, während aus dem Schnabel der Taube Wasser auf dieses herabfließt. Auf einem andern (*de Rossi*, Bull. 1876, 10—11), aus dem Manuscript des Phil.



Fig. 104. **Taufe Christi.** (Mosaik im kath. Baptisterium zu Ravenna.)

de Winghe bekannten Sarkophag sehen wir das mystische Lamm allein, mit den Füßen im Wasser stehend, und zwei Wasserstrahlen fließen aus dem Schnabel der Taube auf dessen Haupt."[1] Bei den Mosaiken der altchristlichen Zeit finden wir gegenüber den Sarkophagen einen Unterschied hauptsächlich in Bezug auf die Gestalt Christi, indem der Täufling hier nicht

[1] Vgl. Real-Enc. II, 834.

mehr als Kind, sondern als Erwachsener erscheint. In den beiden Mosaiken zu Ravenna[1], um die es sich hier handelt, erscheint der Jordan in S. Giovanni in Fonte (von Erzbischof Ursus [400—410] erbaut, die Mosaiken selbst von 425—430) als eine kräftige, bärtige Gestalt bis an die Brust im Wasser, welche zu Christus emporblickt (Fig. 104); er stützt sich mit der Linken auf eine Vase und hält in derselben Hand eine lange Schilfstaude und hat einen Schilfkranz im Haar; über dem Haupte ist die Inschrift: Iordan, über den Armen hält er ein Tuch. In S. Maria in Cosmedin dagegen (unter Theodorich in den ersten Jahrzehnten des 6. Jahrhunderts erbaut) erscheint der personificirte Jordan in ganzer Gestalt als Greis mit langem Barte und mit einem nur um den Unterkörper geschlungenen Mantel. Auch hier hält er ein Schilfrohr und stützt sich auf eine Vase, welche umgestürzt neben ihm steht und das Wasser des Jordan hervorströmen läßt. Der Täufer ist bekleidet mit einem über die linke Schulter geworfenen Fell, er legt die Rechte auf das Haupt Christi und trägt in der Linken den oben gekrümmten Hirtenstab.

Ungefähr vor die Mitte des 8. Jahrhunderts fällt eine Reihe von Darstellungen unseres Sujet, die theils den Sarkophagtypus theils den der angeführten Mosaiken enthalten. Wir erwähnen davon ein Kästchen, jetzt im Museum zu London, das aus Werden in Westfalen stammen soll und auf der Elfenbeinplatte der Vorderseite die Taufe Christi enthält[2]. Christus als Knabe hat den Kreuzesnimbus und steht wie Johannes im Jordan bis an die Kniee; der Täufer legt ihm seine Rechte auf das Haupt und hält in der Linken den gekrümmten Hirtenstab; der Flußgott mit der Vase, die Wasser ausfließen läßt, sitzt links. Interessant ist hier, daß daneben eine andere Scene abgebildet ist, welche des Täufers Strafpredigt an die Pharisäer (Matth. 3, 7—12) enthält. Wir sehen in der Mitte Johannes, wie er zu drei Männern, die links aus einem Thore hervorkommen, redet und auf einen rechts von ihm stehenden Baum, gegen dessen Wurzel ein Mann einen Axthieb führt, hinweist (V. 10: „Schon ist die Axt an die Wurzel der Bäume gelegt"). Der Baum ist durch eine an seiner Wurzel sich windende Schlange als ein solcher bezeichnet, welcher keine gute Frucht bringt. Hervorzuheben ist auch ein Gemälde in der Katakombe des Pontianus[3], das sonst an das Mosaik in S. Maria in Cosmedin erinnert, dem aber links unten noch ein Hirsch beigegeben ist, erinnernd an das Wort des Psalmisten 42, 2 („Wie der Hirsch sich sehnt nach der Wasserquelle" u. s. w.).

---

[1] *Garrucci* tav. 227[1]. 241[1]. [2] Abbildung Ibid. tav. 447[3].
[3] Ibid. tav. 86[3].

Für die byzantinische Kunst ist charakteristisch, daß Christus stets, nur mit einer Ausnahme, bärtig und der Jordan in natürlicher Weise dargestellt ist. Statt der Personification des Flusses finden wir die Engel, die bald dienend bald anbetend erscheinen. Man sieht sie der Zeit nach zuerst, und zwar in der Zweizahl, wovon einer das Tuch zum Abtrocknen hält, an dem berühmten Bischofsstuhl aus der Zeit des Bischofs Maximianus (546—552), jetzt in der Sacristei des Domes zu Ravenna[1]; doch findet sich neben diesen auch noch die Personification des Jordan, aber nur mit Rücken und Kopf sichtbar und fliehend dargestellt, wohl mit Rücksicht auf Ps. 113, 5: Quid est tibi, mare, quod fugisti, et tu Iordanis, quia conversus es retrorsum? Christus ist, aber nur hier, in jugendlichem, fast knabenhaftem Alter und im Flusse stehend dargestellt. In dem syrischen Codex des Mönches Rabula vom Jahre 586 in der Laurentiana zu Florenz[2] ist Christus zum erstenmal bärtig dargestellt; er ragt nur mit dem Oberkörper aus einer sich im Vordergrunde ausbreitenden Wasserfläche. Neu ist auch, daß hier zum erstenmal bei einer Darstellung der Taufe Christi über der Taube eine aus einem Halbkreise hervorragende und nach unten weisende Hand sichtbar wird; sie soll die Stimme des himmlischen Vaters andeuten. Diese Hand, die Taube und Christus sind die während der ganzen Dauer der byzantinischen Kunst gebräuchlichen Darstellungen der Trinität in der Taufe Christi.

Noch ca. 800 macht sich ein bestimmter Typus in der byzantinischen Kunst geltend, wonach in der Hauptsache Christus in der Mitte im Jordan, Johannes am Ufer links, die Engel rechts stehen und über Christus die Erscheinung sich zeigt. Diesen Typus will Strzygowski[3] aus einem Grundsatz erklären, den das zweite nicänische Concil (787) aufgestellt und der[4] also gelautet habe: „Der Aufbau der Bilder ist nicht Erfindung der Maler, sondern die geprüfte Anordnung und Ueberlieferung der katholischen Kirche." Wir finden diesen „Grundsatz" aber weder in den Sitzungsprotokollen noch in den 22 Canones dieser zweiten allgemeinen Synode; in den Sitzungsberichten ist nur von der Bilderverehrung die Rede, und der 7. Canon bestimmt, daß in allen Tempeln, welche, ohne Reliquien zu haben, consecrirt wurden, jetzt solche unter den gewöhnlichen Gebeten niedergelegt werden sollen[5]. Von einer „Zwangsjacke", die dem Künstler angelegt wurde, ist hier nirgends die Rede.

---

[1] *Garrucci* tav. 418[2].

[2] Abbildung bei Strzygowski Taf. II, 9.

[3] Ikonographie der Taufe Christi, 19.

[4] Nach Schnaase, Geschichte der bildenden Künste III (2. Aufl.), 228, Anm. 2.

[5] Vgl. Hefele, Conciliengeschichte III (2. Aufl.), 477 ff.

Trotz dieser typischen Gleichheit im Aufbau können die Monumente dennoch genau als vor, in und nach dem 11. Jahrhundert entstanden getrennt werden. Das Kriterium hierfür bilden erstens der Wechsel in der Zahl der Engel, zweitens die von den Künstlern angebrachten freien Zuthaten. Von letztern müssen unterschieden werden solche, die niemals allgemein geworden sind, sondern während der ganzen Dauer der byzantinischen Kunst beliebt waren, wie z. B. die symbolische Art. Vor ca. 1000 fehlt der Flußgott, und die Engel sind in der Zweizahl. Im 11. Jahrhundert können wir zwei Gruppen unterscheiden. Für die eine ist charakteristisch ein zu Füßen Christi im Wasser stehendes Kreuz, welches nach Strzygowski, dem wir hier wörtlich folgen, wohl die Vollendung des Erlösungswerkes gegenüber dem durch die Taufe bezeichneten Beginn desselben andeutet. Für die andere Gruppe dagegen ist charakteristisch die Zweizahl der Engel und die gleichzeitig vorhandene Personification des Jordan, welche sich von früher gebräuchlichen sehr unterscheidet, indem der Flußgott jetzt als eine kleine Gestalt meist mit der Urne zu Füßen Christi liegt, und sich nach diesem umwendend, eine ängstliche Gebärde macht. Er ist so wahrscheinlich aus den Psalterillustrationen herübergenommen. Für die Zeit nach ca. 1100 ist bezeichnend die Dreizahl der Engel und das fast ausnahmslose Vorkommen des Flußgottes. Ueberdies ist die Landschaft und Erscheinung reicher ausgebildet. Mit dieser Art der Darstellung des 12. Jahrhunderts stimmt auch die Vorschrift des Malerhandbuches vom Berge Athos überein: „Christus steht nackt in dem Jordan, und der Vorläufer am Ufer des Flusses zur Rechten Christi schaut nach oben und hält seine Rechte über das Haupt Christi, die Linke aber streckt er nach oben aus. Und oben ist der Himmel, und es geht aus ihm der Heilige Geist mit einem Strahl auf das Haupt Christi hervor, und im Strahle ist die Schrift: ‚Dieser ist mein geliebter Sohn, an dem ich mein Wohlgefallen habe.‘ Und zur Linken stehen mit Ehrfurcht Engel, welche die Hände unter ihren Kleidern erhoben halten. Und unter dem Vorläufer mitten im Jordan ist ein nackter Mensch, welcher quer daliegt und zurückgewendet Christum mit Furcht anblickt; jener hält ein Gefäß und gießt aus demselben Wasser. Und um Christus sind Fische."

Während die Compositionen des Byzantinismus sich ziemlich gleich bleiben, zeigt sich in den Darstellungen des deutschen Mittelalters vom 10. bis 14. Jahrhundert ein steter Wechsel und ein Schwanken selbst auch im Detail, und man wird nicht verkennen können, daß da und dort der Einfluß der byzantinischen Kunst sich geltend gemacht hat. So z. B. gleich im *Codex Egberti* [1]. Hier steht Christus zwischen Johannes und zwei Engeln

[1] Kraus Taf. XVIII.

im Jordan, welcher ganz eigenthümlich und ungeschickt dargestellt ist, und zwar steht er mit geschlossenen Beinen und anliegenden Armen bis an die Brust im Wasser. Er ist ganz nackt, unbärtig, und sein Haar fällt auf die Brust herab; auch ist er kleiner gebildet als Johannes und die Engel, welch letztern er anstatt dem Täufer sein Angesicht zuwendet. Die große Gestalt des Johannes, bärtig, in Tunica und reich gefaltetem Obergewande, welches ganz so wie in den nachfolgenden Darstellungen bei Christus über die linke Schulter geworfen ist, beugt sich ein wenig zu Christus herab, über dessen Haupt er segnend die Rechte hält, während er mit der Linken das Gewand hält. Ihm gegenüber stehen nebeneinander die zwei Engel und halten die Hände unter ihren eigenen Gewändern erhoben; im Haare tragen sie ein Diadem und haben wie auch die andern Gestalten den Nimbus. Ueber Christus schwebt die Taube, und zwar in Strahlen, welche vom Himmel ausgehen. Die Darstellung Christi und des Jordan ist den bisher beobachteten Vortragsweisen gegenüber ganz originell. Auch die Gestalt des hl. Johannes unterscheidet sich von den bisherigen vortheilhaft, indem das Motiv des höher aufgesetzten Fußes fallen gelassen ist. In den Gestalten der Engel zeigt sich besonders byzantinischer Einfluß.

Auch in dem etwas spätern Evangeliarium Heinrichs II. in der Staatsbibliothek (Cimel. Sammlung Nr. 58) zu München ist die Gruppirung eine ähnliche: Der Jordan steigt von dem braun angedeuteten Boden auf, auf dem auch Johannes und die beiden Engel, letztere aber nicht neben-, sondern hintereinander, stehen; auch hier ist Christus unbärtig, mit Kreuzesnimbus, die Rechte sprechend zur Brust erhebend; seine Füße umspielen Fische. Im Echternacher Evangeliarium zu Gotha dagegen wird Christus bis an die Brust von den im Bogen aufsteigenden Jordausfluthen verdeckt. Links neigt sich Johannes, mit einem mächtigen Thierfelle bekleidet, zu dem Täufling herab, legt ihm die Linke auf das Haupt und hält die Rechte vor dessen Brust. Aehnlich sind die Darstellungen im Evangeliarium Bernwards († 1023) zu Hildesheim, auf der Bernwardssäule daselbst und in einem Elfenbeinrelief auf einem Tragaltar in Melk: in allen ist Christus jugendlich und unbärtig, ganz nackt im Jordan stehend, der ihn bis an die Hüften oder die Brust verdeckt. Der Himmel ist angedeutet und aus ihm schwebt die nimbirte Taube herab. Die Engel fehlen ein- oder zweimal. Charakteristisch ist besonders die Darstellungsweise des Jordan, der ganz unmotivirt vom Boden bis an die Hüften Christi aufsteigt.

Eine eigenthümliche Gruppe von Darstellungen des 10. und 11. Jahrhunderts ist die, welche den Jordan in seine Silben zerlegt und den *Jor* und *Dan* personificirt. Diese Zerlegung findet sich schon bei Hie-

ronymus[1] und bei spätern Kirchenschriftstellern und ist von ihnen auf die Kunstdarstellungen des 10. und 11. Jahrhunderts übergegangen. Am frühesten begegnet sie uns in einem Antiphonar der Nationalbibliothek zu Paris, welches von 990—1001 im Kloster Prüm in der Eifel ausgeführt wurde.

Mit Beginn des 12. Jahrhunderts tritt eine charakteristische Veränderung im Christustypus ein: Christus wird jetzt stets als kräftige, bärtige Gestalt gegeben und wendet sich dem Täufer zu, der ihm die Rechte über das Haupt hält. Der Jordan ist immer vom Boden bis zu Christi Schultern aufsteigend dargestellt. So finden wir den Gegenstand behandelt in einem Antiphonarium des Stiftes St. Peter zu Salzburg von ca. 1100, wo rechts ein schwebender Engel das Trockentuch hält, links aber eine Gruppe von Menschen sichtbar ist, welche andächtig zuschauend erstaunte Gebärden machen; es sind wohl Vertreter des aus Jerusalem herbeigeströmten Volkes. Freier ist die Darstellung eines ebenfalls aus Salzburg stammenden Evangeliariums in München (Staatsbibliothek, Cimel. Sammlung Nr. 52); Christus steht hier auf Felsblöcken, von welchen aus ihn das Wasser bis an die Schultern umgibt. In der Miniatur einer Bibel der Universitätsbibliothek zu Erlangen steht rechts hinter Johannes eine Gestalt mit langem Bart und Nimbus und in ein faltiges Gewand gehüllt, in welcher wohl der Prophet Isaias zu erkennen ist. Auf dem romanischen Speisekelch des Stiftes Wilten bei Innsbruck in Tirol fehlt die Erscheinung von Engeln ganz, während die übrige Darstellung sonst der des Antiphonars zu Salzburg ganz ähnlich ist.

Eine mehr selbständige Stellung nehmen die drei nachfolgenden, dem 12. Jahrhundert angehörenden Darstellungen ein. Der *Hortus deliciarum* der Herrad von Landsperg ist als eine Art Copie nach byzantinischen Darstellungen des 12. Jahrhunderts mit Anbringung des im 11. Jahrhundert typischen Kreuzes anzusehen. Einzig in seiner Art ist hier besonders die Andeutung des Himmels: man sieht über Christus eine rundbogige Pforte, deren Thüren von Engeln offen gehalten werden. Ueber dem Bogen erscheint von Engeln umgeben Gott Vater, von dem aus Strahlen auf Christi Haupt herabgehen, in welchen in einem eigenen Nimbus die Taube schwebt. Auf dem Klosterneuburger Altaraufsatze, 1181 von Nikolaus von Verdun gearbeitet, ist die Taufe Christi in einer Art dargestellt, wie sie sich erst im 14. Jahrhundert wiederfindet, und doch soll die betreffende Tafel die ursprüngliche sein. Johannes gießt nämlich aus einem Kruge Wasser auf das Haupt Christi, so daß sich hier schon die infusio statt der immersio bei der Taufe angewendet findet. In einem aus der Collegiatkirche des Wissehrad stammenden Evangeliarium der Prager Universitätsbibliothek ist die Dar=

[1] Quaestiones in Gen. 14, 14. Vgl. Piper, Myth. und Symb. I, 2, 512.

stellung des Jordan originell. Derselbe sitzt nämlich, eine kleine, nackte, unbärtige Figur, rechts neben dem Wolkenhimmel und gießt aus einem mächtigen Gefäße das Jordanwasser aus, welches, hinter Christus herabströmend, sich zu seinen Füßen zu spiralförmigen Wellen zusammenballt.

Mit dem Beginn des 13. Jahrhunderts steigert sich die Zahl der erhaltenen Denkmale unseres Gegenstandes sehr, doch ist die Veränderung gegenüber dem vorigen Jahrhundert nur eine geringe und unwesentliche: es zeigt sich hier ein Zurückgreifen auf das 10. und 11. Jahrhundert darin, daß Christus, obwohl stets bärtig, in den meisten Fällen wieder en face steht und der Jordan bis an seine Hüften, nur vereinzelt bis an seine Schultern aufsteigt; meistens erhebt er die Rechte mit dem Gestus des Sprechens (wohl nicht, wie gewöhnlich gesagt wird, des Segens). Interessant für diese Zeit ist besonders das Relief auf dem berühmten Taufbecken des Domes zu Hildesheim aus dem Anfang des 13. Jahrhunderts, indem wir hier zum erstenmal in der deutschen Kunst die persönliche Darstellung Gott Vaters sehen (Fig. 105); er hält in der Linken eine Schriftrolle mit den Worten: Hic est filius meus dilectus.

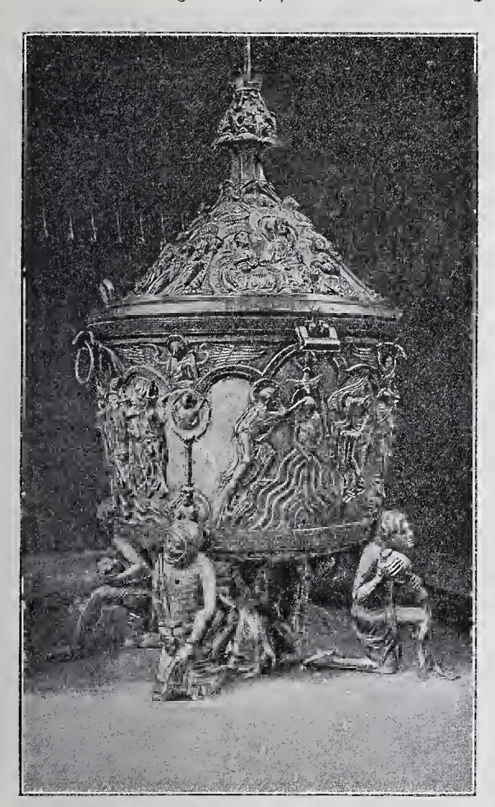


Fig. 105. **Taufbecken** des Domes zu Hildesheim.

Im Anfange des 14. und theilweise schon im 13. Jahrhundert kommt ein neuer Ritus in der Spendung des Taufsacramentes auf, indem jetzt neben der immersio, die vom 11. bis 13. Jahrhundert alleinherrschend war, auch die *infusio* angewendet wird. Diese Aenderung im Taufritus brachte auch eine Aenderung in unserer Darstellung, indem nicht allein in Deutschland, sondern auch in den Niederlanden, in England, Frankreich und Italien uns die Darstellungen der Taufe Christi seit dem 14. Jahrhundert mehr oder weniger häufig Johannes mit einer Hand Wasser auf Christi Haupt gießend zeigen: so z. B. ein kleines Gemälde des gotischen Altärchens

im Nationalmuseum zu München, wo der Jordan noch in der typischen Weise des deutschen Mittelalters ganz unmotivirt im Bogen bis an die Hüften Christi emporsteigt, wo aber der Heiland die Taufe von Johannes in der Art empfängt, daß ihm dieser von rechts her aus einem Kruge, den er mit der Rechten um den Hals gefaßt hält, Wasser auf das Haupt gießt. Auch in den meisten andern Darstellungen, die sich dem Mittelalter anschließen, vollzieht von jetzt an Johannes die Infusion mittelst des Kruges, während der Engel das Gewand bereit hält. Eine weitere Erscheinung unserer Zeit ist die, daß die Künstler jetzt beginnen, den Jordan in mehr natürlicher Weise zu bilden, wie es z. B. die Zeichnung einer Biblia pauperum des 14. Jahrhunderts in der bayrischen Staatsbibliothek (Cod. c. pict. Nr. 18) zu München zeigt, wo Christus nackt mit über der Brust gekreuzten Armen im Jordan steht, welcher von links aus der obern Ecke her nach dem Vordergrunde fließt.

Wir haben in all den bisherigen Darstellungen der Taufe Christi gefunden, daß die Zeichnung des Jordanflusses den Künstlern die größte Schwierigkeit bereitete. Einerseits wollten und mußten sie den Heiland im Wasser stehen lassen, aber doch nicht so tief, daß sich der Täufer beim Vollzug der heiligen Handlung zu sehr und unschön zur Erde erniedrigen mußte; andererseits wollten sie ihn aber auch nicht vollständig nackt darstellen, und sie kamen daher zu der unnatürlichen Bildung des Flusses, daß sie diesen meist ganz unmotivirt im Bogen bis an die Hüften oder den Hals Christi emporsteigen ließen. Erst der deutsche Meister Martin Schongauer (ca. 1450—1488)[1] hat zu dem Auskunftsmittel gegriffen, das dann die ganze Folgezeit angewendet wird, daß er die Lenden Christi mit einem Tuche umgibt und das Wasser in natürlicher Weise bis nahe an die Kniee reichen läßt. Johannes kniet links am Ufer und hält die Rechte segnend über das Haupt Christi; am rechten Ufer steht ein Engel, der ein faltiges Gewand bereit hält. Ueber Christus wird oberhalb der Taube Gott Vater sichtbar. In der Wiedergabe des Flusses wußte der Künstler schon einen schönen Hintergrund zu schaffen, indem er ihn zwischen mächtig aufsteigenden Felsmassen die Breite des Bildes im Hintergrunde durchströmen läßt. Ganz ähnlich ist ein Stich des Meisters E. S., während auf einem andern Blatte desselben Stechers der Taufvollzug mit dem aus dem Kruge strömenden Wasser geschieht. Auch die übrigen Darstellungen des 15. und 16. Jahrhunderts zeigen meist die mittelst eines Kruges vollzogene Infusion, so z. B. die in einer Titeleinfassung von A. Dürer.

[1] Vgl. Wurzbach, Martin Schongauer. Eine kritische Untersuchung seines Lebens und seiner Werke (Wien 1880) S. 83.

Die italienische Kunst des frühern Mittelalters ist, was Unteritalien betrifft, vollständiger Byzantinismus; Oberitalien hat einzelne selbständige Motive, doch ist der Unterschied von der ganzen Darstellungsweise, wie wir es in den Miniaturen des deutschen Mittelalters gefunden, nicht so sehr ver-



Fig. 106. Fiesole, **Taufe Christi.** (S. Marco in Florenz.)

schieden. In den Bronzethüren von S. Zeno zu Verona, in den Steinreliefs an der Fassade daselbst, in den Thüren von Pisa und Monreale sehen wir überall Christus bis an die Hüften oder den Hals im Wasser stehen und dieselbe ungeschickte Zeichnung des Wassers wie in Deutschland.

Auch noch Giotto in der Arenakapelle zu Padua hält sich, was Composition betrifft, vollständig an die byzantinischen Muster; auch er hat wie die meisten griechischen Künstler den Fehler nicht vermieden, den Spiegel des Jordan als seinen verticalen Durchschnitt zu benutzen, so daß Christus, anstatt, wie es seine Stellung im Vordergrunde verlangen würde, bis ungefähr an die Kniee, vielmehr bis an die Hüften vom Wasser umgeben ist. Er wendet sich etwas nach rechts, ist bärtig, und sein Haar fällt wie feucht in Strähnen auf die Schulter herab. Dem Täufer im rothen Mantel und rauhen Felle gegenüber sieht man vier Engel, von denen die beiden vordern das abgelegte Gewand Christi auf den Armen tragen. Rechts hinter Johannes werden noch zwei Männer, der eine mit langem Haar und Bart, das Haupt mit einem Nimbus umgeben, der andere jünger und ohne den Nimbus, sichtbar, welche der Handlung ruhig zusehen. Den Hintergrund schließen Felsen ab, welche sich zu beiden Seiten kegelförmig erheben. Oben erscheint in einem Strahlenkranze, vom Scheitel aus verkürzt gesehen, Gott Vater. Wenn nun auch Giotto sich an die byzantinische Compositionsweise gehalten hat, so ist seine Taufe Christi doch insofern ein ganz neues Gebilde, als er mit der griechischen Unnatürlichkeit gebrochen und Gestalten voll Feierlichkeit und Schönheit hergestellt hat. Diese höchst einfache Auffassung voll Ruhe und Würde wird ihrer Hauptsache nach jederzeit mustergiltig zur Nachahmung sein. Der Schule von Giotto gehört ein Gemälde in der Akademie zu Florenz an mit der Taufe Jesu, welches ganz eigenartig in Composition und Detail ist und in nichts an byzantinische Vorbilder erinnert. Christus kniet hier, uns den Rücken zuwendend, im Jordan, der, wie die Brandung der Wellen anzudeuten scheint, einen Hügel herabfließt. Der Erlöser kreuzt die Hände über der Brust und neigt sein Haupt gegen Johannes, welcher, links höher am Ufer kniend, mit der Rechten eine flache Schale über seinem Haupte entleert. Tiefer als er im Vordergrunde und am rechten Ufer kniet je ein Engel, ein Gewand haltend. Oben sieht man Gott Vater aus dem wie eine Glockenöffnung dargestellten Himmel schweben und die Rechte nach abwärts strecken. Von ihm gehen Strahlen nach unten, in denen über Christus die Taube schwebt. Hinter Johannes und dem Engel rechts sieht man Felsen und auf dem Felsen links einen Baum. Wir sehen also hier die immersio mit der infusio verbunden, während in dem Gemälde Giottos in der Arena zu Padua noch die einfache immersio stattfindet. Die Vereinigung der beiden Riten zeigt auch das Bronzerelief des Andrea Pisano an der Thüre des Baptisteriums zu Florenz (s. Fig. 108), wo auch, wie von Giotto in Padua, wieder der Wasserspiegel des Hintergrundes benutzt ist, um ihn über den Körper Christi hinwegzuführen.

Wir sehen auch in den bisherigen Darstellungen Italiens, daß sich der Künstler noch nicht völlig von der mittelalterlichen Art, den Jordan aufsteigen

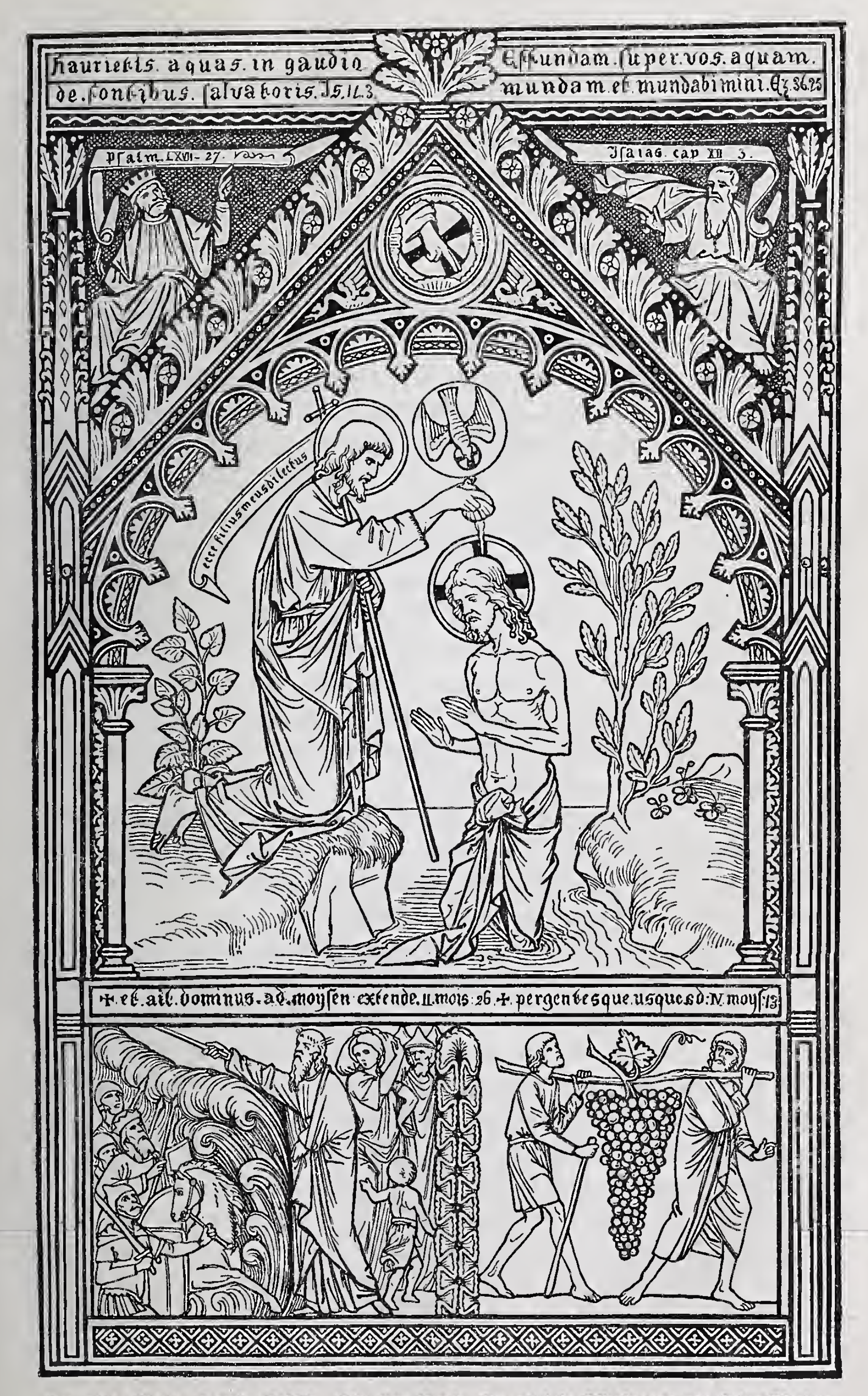


Fig. 107. Klein, **Taufe Christi.** (Aus dem Werke „Die göttliche Offenbarung von Jesus Christus nach der sogen. Armenbibel“. Freiburg, Herder.)

zu lassen, frei machen konnte; erst in dem silbernen Altarschreine im Baptisterium zu Florenz, der etwa in den ersten Jahren des 15. Jahrhunderts entstanden sein mag, finden wir die natürliche Darstellung des Jordanflusses, was durch Anbringung des Lendenschurzes jetzt ermöglicht ist. Denn der Heiland braucht jetzt bloß mehr bis an die Kniee oder bloß an die Knöchel im Wasser zu stehen, damit die Situation auch der andern beigegebenen Personen eine natürliche und ungezwungene sein kann.

Leider haben das Taufbild einzelne Künstler dadurch sehr verzerrt, daß sie es zu einem Genrebild gemacht haben, indem sie mit der Taufe Jesu eine Art Badescene zusammenstellten; sie haben nämlich in die unmittelbare Umgebung des Taufactes solche gruppirt, welche sich, theils sich entkleidend zur Taufe rüsten, theils nach vollzogener Taufe mit der Ankleidung oder mit ihren Schuhriemen u. dgl. beschäftigt sind. Schon eine byzantinische Miniatur eines Evangeliars vom Jahre 1128 in der Bibliothek des Vatican enthält ein solches Genrestückchen: zwei kleine nackte Gestalten tummeln sich schwimmend im Wasser zu den Füßen Jesu, während eine dritte gleichfalls ganz nackte Figur sich einen Stiefel anzieht. Später finden wir solche Genrescenen mit der Taufe verbunden bei Maselino (1384—1440) in seinen Fresken zu Castiglione d'Olona bei Varese, dann besonders bei Ghirlandajo in den Fresken von Maria Novella zu Florenz, bei Piero della Francesca, L. Signorelli, Perugino, Bernardino Luini, auch bei Rafael in den Loggien des Vatican. Abgesehen davon, daß durch Anbringung von solchen Scenen aus der Badeanstalt die Würde und Heiligkeit des religiösen Gegenstandes verletzt wird, zerstören solche genrehaften Beifügungen auch die Einheit des Bildes und lenken die Aufmerksamkeit vom Hauptacte ab. Wie einfach und edel, ohne diese Nuditäten, hat Fiesole die Taufe Christi in S. Marco zu Florenz gegeben (Fig. 106): Christus von überaus erhabenem Ausdrucke und mit gefalteten Händen steht im Jordan; Johannes gießt Wasser über ihn, während zwei knieende Engel die Gewänder halten; oben erscheint die Taube. Noch seien einzelne Bilder erwähnt, z. B. das von Rogier van der Weyden im Städelschen Museum zu Frankfurt, der den Vorgang unter einem gotischen Portalbogen geschehen läßt; im Hintergrunde ist eine schöne Landschaft. Bei Hans Baldung Grien in einer großen Tafel daselbst erscheint Gott Vater in aller Glorie. Eine Vermittlung von Theophanie und Taufe in einem Bilde scheint in der Neuzeit Veit im Dome zu Mainz tendirt zu haben. Wir sehen hier, wie Christus gerade aus dem Wasser steigt; er hat bereits das Obergewand umgelegt und schaut aufwärts, von wo der Heilige Geist erscheint. Der hl. Johannes kniet vor ihm, und hinter ihm über dem Jordan schweben zwei Engel. Eine ähnliche Auffassung haben wir auch aus früherer Zeit von B. Luini in S. Mau=

rizio zu Mailand: Christus kniet außerhalb des Wassers an dessen Ufer auf einem Steine und faltet die Hände. Johannes steht vor ihm und vier Engel links halten die Gewänder. Als ein heiliges Mysterium sehen wir die Taufe Christi im Jordan von E. Steinle in dem großen Kaiserfenster der Votivkirche in Wien 1877 ausgeführt: Christus steht hier, von der Mandorla umgeben, im Wasser; Johannes kniet am Ufer, bei ihm zwei Jünger und zwei Engel, welche die Gewänder halten. Noch einfacher ist die Auffassung des Geheimnisses bei Professor Klein[1] (Fig. 107): Christus steht im Jordan bis an die Kniee und breitet die Hände aus; links hat sich Johannes auf beide Kniee niedergelassen und gießt mit der Rechten aus einer Schale Wasser über Christi Haupt; in der Linken hält er einen Kreuzesstab mit Fahne, an welcher die Worte stehen: Ecce filius meus dilectus. Oberhalb des Hauptes Christi erscheint die Taube und darüber in einem Kreuzesnimbus die Hand Gottes.

2. Die Versuchung Christi.

Unmittelbar nach der Taufe (Marc. 1, 12 und Luc. 4, 1) begibt sich Jesus in die Wüste, „um versucht zu werden von dem Teufel". Es überläßt sich der Heiland den Führungen des Heiligen Geistes, „uns zum Vorbilde, wie wir von derselben Gnade des Heiligen Geistes geführt werden sollen in den Streit wider den Satan und in das Leben aus dem Geiste Gottes" (St. Chrysostomus). Die Versuchungsgeschichte hat vielfach Anstoß erregt, und man hat mitunter der guten Sache sogar einen Dienst zu erweisen geglaubt, wenn man die angeblichen Schroffheiten derselben durch Ausdeutungen abschwächte oder wenn man das Ganze als etwas bloß Visionäres oder Mythisches darstellte. Allein sehr mit Unrecht. Offenbar erzählen die Evangelisten die Versuchung als einen historischen Vorgang, und die Einzelheiten ihrer Darstellungen sind so bestimmt, daß sie nur eine wörtliche Deutung zulassen. Darum konnte auch die christliche Kunst mit vollem Rechte sich dieser Einzelheiten bemächtigen und sie im Bilde vorführen.

Der Schauplatz der Versuchung läßt sich mit Sicherheit nicht bestimmen. Aber nichts scheint der volksthümlichen Ueberlieferung im Wege zu stehen, welche allerdings über die Stätte nicht verlegen ist. Im Nordwesten des alten Jericho, wo das Gebirge von Judäa plötzlich in die öde Jordanebene niedersinkt, erhebt sich als östlicher Ausläufer ein steiler, schwer zugänglicher Bergrücken, der noch heute Quarantania heißt: hier am Fuße oder auf der ansteigenden Höhe der nackten Felsenwand soll der Heiland, was dem Berge

---

[1] Die göttliche Offenbarung von Jesus Christus nach der sogen. Armenbibel. Freiburg, Herder, 1884.

auch den Namen gab, vierzig Tage in Gebet und Fasten zugebracht haben. Das Anachoretenthum, das sich nachweisbar gerade auf dem „Berge der Versuchung" in dessen zahlreichen Grotten und Höhlen schon in frühesten Jahrhunderten entwickelt, scheint auch zu bestätigen, daß Jesus gerade hier vierzig Tage lang das erste Beispiel des Betens und Fastens gegeben habe [1].

Trotzdem nun aber die heiligen Schriftsteller uns die Versuchungsgeschichte Jesu so ausführlich und in so plastischer Deutlichkeit vortragen, finden wir aus altchristlicher Zeit doch keine bildlichen Darstellungen hiervon — wenigstens sind uns keine solchen bekannt. Erst aus dem 9. Jahrhundert soll sich ein derartiges Bild in einer Handschrift der Bibliothek zu Paris befinden [2]. Dem 12. Jahrhundert gehören die Darstellungen auf den Bronzethüren von Monreale und Pisa an: hier sind die drei Versuchungen, wie sie die Heilige Schrift erzählt, gleichsam in ein Bild zusammengezogen. In dem betreffenden Felde zu Pisa sitzt Christus auf einem Berge, in der Linken eine Schriftrolle haltend, die Rechte sprechend erhoben; vor ihm steht der Satan, und zwar als böser Engel geflügelt und mit Krallen an den Füßen, und hält ihm einen Stein hin. Damit ist die erste und dritte Versuchung (nach Lucas die erste und zweite) dargestellt; die zweite (nach Lucas die dritte) ist angedeutet durch einen rechts angebrachten Tempel. Eine ähnliche Auffassung findet sich an einem Relief im Dome zu Paderborn aus dem 13. Jahrhundert. Christus sitzt hier, sprechend, die Hände erhoben, auf einem Felsen; der Satan, satyrartig in nackter Menschengestalt, steht vor ihm und hält ihm einen Stein entgegen, also auch hier die erste Versuchung mit Andeutung wenigstens der dritten.

Die griechische Kunst führte alle drei Versuchungen vor; dazu kam dann noch sogar eine vierte Darstellung, wie die Engel erscheinen und Christum bedienen. Das Malerhandbuch vom Berge Athos ordnet an: „Eine Wüste mit Bäumen, und Christus steht da, und vor ihm der Teufel und zeigt ihm die Steine und sagt: ‚Wenn du der Sohn Gottes bist, so sprich, daß diese Steine Brod werden' (Matth. 4, 3). Und Christus sagt in einem Blatte: ‚Der Mensch lebt nicht allein vom Brode' (ebd. V. 4). Und wieder ist ein Tempel da, und auf der Zinne ist wieder Christus, und der Teufel vor ihm sagt zu ihm: ‚Wenn du der Sohn Gottes bist, so wirf dich hinunter' (ebd. V. 6); und Christus sagt ihm in einem Blatte: ‚Weiche von mir, Satanas; denn es ist geschrieben: du sollst Gott deinen Herrn anbeten' (ebd. V. 10). Und unter dem Berge sind Städte und Festen, und Könige, welche an Tischen sitzen, und Soldaten um sie herum mit Fahnen. Und wieder ist Christus

---

[1] Vgl. Sepp, Pilgerbuch I, 614.

[2] Waagen, Kunstwerke und Künstler in England und Paris III, 209.

da, und Engel sind um ihn; die einen knien, die andern halten Fächer über ihn, und der Teufel flieht und schaut hinter sich."[1] Diese sämtlichen drei Vorgänge der Versuchungsgeschichte finden sich in den Mosaiken von Monreale sowie im Dome von S. Marco zu Venedig. In der ersten Versuchung sitzt hier Christus vor einer Felsenhöhle; der Satan steht vor ihm mit einem Korbe voll von Steinen; er ist eine kleine schwarze, menschliche Figur mit zwei Hörnern und Flügeln. Christus erhebt die Rechte redend, die Linke hält eine Rolle. In der zweiten Versuchung steht Christus auf einem kleinen Tempel mit Rustica-Unterbau, vor ihm der Satan redend und gesticulirend; in der dritten ist Christus auf einem kleinen Berge, und der Satan steht vor ihm wie im vorigen Bilde. Hinter dem Satan sind aber bereits drei Engel erschienen, während unten er selbst wieder zur Hölle hinabfährt.

Zur praktischen Verwerthung werden sich diese griechisch-byzantinischen Muster nicht leicht nachahmen lassen; sie würden für die meisten Kirchen schon zu viel Raum einnehmen, zumal wollte man einen ganzen Cyklus aus dem Leben Jesu darstellen. Am besten wird man wohl den letzten Moment aus der Versuchungsgeschichte zur bildlichen Darstellung nehmen, jenen nämlich, wie gerade der höllische Versucher vom Heilande siegreich abgewiesen wird und wie die Engel erscheinen und ihm dienen. Fiesole hat dies in S. Marco zu Florenz in zwei Compositionen gethan: oben weist Christus den Satan ab, unten sitzt der Heiland, die Hände gefaltet, während rechts ein Engel mit Brod, links ein solcher mit Wein und Früchten erscheint. Sie „bedienten ihn", sagt die Heilige Schrift, d. h. sie bringen dem Hungernden, dem Erschöpften, der soeben den schweren Kampf durchgerungen, Erquickung, Stärkung, und nichts scheint im Wege zu stehen, hierbei auch, wie Fiesole thut, an wirkliche „Speise" zu denken, womit die Engel ihn „bedienten". Indessen gewinnen die „dienenden Engel" gegenüber allen drei Versuchungen zugleich ihre eigenthümliche Bedeutung. Sie rechtfertigen das vertrauensvolle Wort: „Der Mensch lebt nicht bloß vom Brode, von jedem Worte Gottes lebt er." Sie rechtfertigen die Schriftstelle, welche der Versucher mit frecher Ironie entgegenzuhalten wagte: „Er hat deinetwegen den Engeln befohlen, daß sie dich auf den Händen tragen." Endlich zeigen und rechtfertigen sie den vollen Sinn der Worte, womit der Versuchte, der Heilige die letzte Versuchung entrüstet abweist: „Du sollst Gott deinen Herrn anbeten und ihm allein dienen."[2] Die Engel erscheinen nach der Flucht Satans vom Himmel, daß sie „dienen", d. h. anbetend dem so Erniedrigten huldigen. Daher es ein schriftgemäßer und schöner Gedanke ist, wenn die

[1] Schäfer S. 180. [2] Vgl. Grimm, Leben Jesu II, 196.

christliche Kunst diese himmlischen Geister in anbetender oder überhaupt verehrender Stellung gibt. Eine solche Glorification des Heilandes durch die himmlischen Geister nach seiner siegreichen Versuchung hat Perugino gemalt in einem Bilde des Vatican. Auf ein und derselben Tafel sind hier zwei Handlungen einander gegenübergestellt: die Rolle des Versuchers und die der guten Engel, weshalb wir die Gestalt des Erlösers doppelt vertreten finden; auf der einen Seite sehen wir den Satan, ähnlich der Gestalt des Moses mit zwei Hörnern, dem Heiland einen Stein darreichen, auf der andern umgeben ihn die heiligen Engel und reichen ihm himmlische Gaben, die durch kleine Gefäße, wie für Räucherwerk bestimmt, versinnbildet werden.

Viel Schwierigkeit hat, wie es scheint, bei unserem Gegenstande den Künstlern die Darstellung des Satans gemacht. Bei aller Wirklichkeit seiner Erscheinung selbst gilt es hier, nicht einer rohen, zu natürlichen, vielleicht besser gesagt unnatürlichen Auffassung dieser Wirklichkeit zu verfallen. Begreiflicherweise, sagt Grimm[1], der Versucher darf sich, will er seinen Zweck erreichen, wenigstens nicht gleich zum Beginne in seiner wahren Gestalt als Geist der Hölle zeigen. Später freilich, bei der Versuchung auf dem Berge, in der Steigerung des Ingrimms und der Verzweiflung, vermag er nimmer sein wahres Wesen noch länger zu verbergen. „Stelle jeder, je nach Geschmack und Vermögen, sich selbst vor, wie der Satan am natürlichsten, am wenigsten auffällig, mit dem bestechendsten Scheine guter Absichten dem Heiligen nahe kommen mochte." Diese Worte Grimms gelten auch dem christlichen Künstler bei Darstellung des Versuchers. Am treffendsten wohl denken schon die Väter an das Wort des Apostels, daß der Satan selbst in einen Lichtengel sich verkleide[2], welchem Gedanken offenbar in der Gestalt desselben bei der oben genannten Thüre von Pisa und auch in den Mosaiken von S. Marco zu Venedig Ausdruck gegeben ist. Auch Ghiberti stellt ihn an der Thüre des Baptisteriums zu Florenz mit Flügeln dar (Fig. 108); Christus weist ihn eben majestätisch ab, während bereits hinter ihm die Engel erscheinen. Um der heuchelnden guten Absicht des Versuchers einen recht bestechenden Schein zu geben, hat ihn Sandro Botticelli (eigentlich Alessandro Filippi, 1447—1510) in seinen Fresken der Sixtinischen Kapelle sogar mit einem Mönchsgewande angethan. In der Mitte dieser kraftvoll charakteristischen Composition mit ihren edeln Gestalten sehen wir Christus und den Satan auf der Zinne des Tempels; letzterer, im Mönchsgewande, hält Stock und Rosenkranz in der Hand. Links in einem Walde weist der Satan wieder in derselben Gestalt auf die

---

[1] Leben Jesu II, 200. [2] 2 Kor. 11, 14.

auf dem Boden liegenden Steine, rechts steht der Heiland auf hohen Felsenmassen und weist voll Entrüstung den Versucher ab. Wir sehen also auch



Fig. 108. **Taufe Christi** und **Versuchung Christi.** (Von der Ghiberti'schen Bronzethüre des Baptisteriums zu Florenz.)

hier noch wie auf den griechischen Bildern alle drei Versuchungen getrennt dargestellt; auch die Erscheinung der Engel, die Brod auf einen Tisch legen, ist angegeben.

Eine ganz gelungene Zeichnung der Versuchung Christi hat in der Neuzeit Führich[1] geliefert (s. Fig. 72). Der Satan zeigt dem Heilande die Reichthümer der Erde auf einem hohen Berge; er trägt auf seinem Kopfe eine Art Krone als Oberster der Teufel und hat an seinen Fingern und Zehen lange, spitze Nägel; vor ihm liegen zwei Schlangen. Seine Gewandung und deren Faltenwurf aber ist ganz edel, ähnlich der des Heilandes. Dieser in überaus majestätischer Gestalt wendet in tiefster Verachtung sich von ihm ab.

3. Die Hochzeit zu Kana.

Die Hochzeit zu Kana, wo der Heiland sein erstes Wunder wirkte, indem er Wasser in Wein verwandelte (Joh. 2, 1—12), ist eine auf den Reliefs der ältesten Sarkophage häufig vorkommende biblische Scene. Auf Katakombengemälden ist sie bisher nur einmal mit Sicherheit nachgewiesen, nämlich an der Frontwand eines Arcosols in der Katakombe der hl. Domitilla, wo wir den mit Tunica und Pallium bekleideten Heiland sehen, welcher mit dem jetzt zerstörten Stabe der herabgelassenen Rechten eines von den Gefäßen am Boden berührt. Daß diese Krüge von der Hochzeit zu Kana sind, beweist die weibliche Gestalt zur Linken, welche, zu Christus gewendet, flehentlich ihre Hände vor sich hinhält: es ist Maria, welche dem göttlichen Sohne ihre Bitte vorträgt[2]. Die Scene ist jedoch wie hier so auf den Sarkophagen nicht in der Art gegeben, als ob wir etwa eine Versammlung der Hochzeitleute und Gäste sehen würden und Christus etwa abseits die Verwandlung vornähme; wir sehen vielmehr von erstern gar nichts, und das Wunder ist nur angedeutet, d. h. die Darstellung trägt immer mehr einen symbolischen Charakter. Schon die meisten heiligen Väter[3] haben dies Wunder als ein Vorbild der heiligen Eucharistie, insbesondere der Verwandlung der eucharistischen Gestalten, betrachtet. „Die nach neuer Ordnung erfolgte Wandlung des Wassers in Wein", sagt der hl. Maximus von Turin (Serm. de temp. 13), „hat uns das Sacrament des neuen Kelches vorgebildet." Und der hl. Cyrill von Jerusalem schreibt (Cat. myst. XXII, c. 11): „Christus hat zu Kana Wasser in blutähnlichen Wein verwandelt; wie sollte er nicht Glauben verdienen, wenn er Wein in sein Blut verwandelt hat?" Der symbolische Charakter der Darstellung des Hochzeitswunders zu Kana geht noch deutlicher hervor, wenn wir es mit andern Wundern, be-

[1] In Holz geschnitten von Kaspar Oertel in „Thomas von Kempen, Nachfolge Christi" (2. Aufl., Leipzig, Alfons Dürr, 1875) S. 24.

[2] Vgl. Wilpert in der Röm. Quartalschrift 1889, S. 296. Abbildung daselbst Taf. VIII, 1.

[3] Die folgenden Stellen nach Real-Enc. II, 91 f.

sonders mit der wunderbaren **Brodvermehrung**, zusammengestellt finden. Denn auch die Brodvermehrung wurde als Vorbild des heiligen Abendmahls angesehen. Der hl. Ambrosius sagt, wo er (Comm. in Luc. IX) von der Thätigkeit der Apostel bei derselben spricht, daß sie ein Vorbild der künftigen Spendung von Christi Leib und Blut gewesen sei. Auch Papst **Liberius** stellt in einer vom hl. Ambrosius (De virg. III, c. 1) citirten, auf Weihnachten vorgetragenen Homilie die Verwandlung des Wassers in Wein und die Speisung der Viertausend als Vorbilder der Eucharistie zusammen. Ganz so wie diese literarischen Zeugnisse suchte auch die älteste christliche Kunst dem Wunder zu Kana diesen symbolischen Charakter zu wahren, indem sie sich nicht strenge an den historischen Vorgang hielt und etwa wie später eine förmliche Hochzeitstafel mit allem nur möglichen Zubehör darstellte. Gewöhnlich berührt Christus nur mit einem Stabe die Krüge; diese selbst sind nicht einmal immer in der Sechszahl, wie die Heilige Schrift sie angibt, aufgeführt, sondern wir sehen bald einen, bald zwei, bald drei, bald fünf, ja selbst sieben Krüge, meistens kleine, topfähnliche Gefäße mit weiter Oeffnung oben [1] (siehe Sarkophag aus S. Paolo, Fig. 26). Daß diese altchristlichen Darstellungen einen mehr symbolischen Charakter haben, sieht man, wie gesagt, auch besonders daraus, daß mit dem Wunder zu Kana häufig das der Brodvermehrung zusammengestellt ist [2], der Brodvermehrung als Vorbild des heiligen Abendmahles. „In dieser bildlichen Nebeneinanderstellung der beiden Wunder", sagt **Münz** [3], „ist eine Anspielung auf die beiden Gestalten des heiligen Altarssacramentes nicht zu verkennen. Darum fügen Bilder auf Goldgläsern der Brodvermehrung und Weinverwandlung die Auferweckung des Lazarus hinzu als Illustration der Worte (Joh. 6, 55): ‚Wer mein Fleisch ißt und mein Blut trinkt, der hat das ewige Leben, und ich werde ihn am jüngsten Tage auferwecken.' Mit Beziehung auf diese die Auferstehung durch das Sacrament des Altares zusichernde Stelle ist das Hochzeitswunder ein beliebtes Sujet auf Sarkophagen."



Fig. 109. **Die Verwandlung von Wasser in Wein.** (Elfenbein von der Kathedra zu Ravenna.)

Wo man ferner in der altchristlichen Kunst das Mahl der sieben Jünger dargestellt findet, erscheint fast immer noch eine andere Scene als Correlat,

[1] Vgl. die Abbildungen bei *Garrucci* tav. 313 [4]. 315 [12]. 318 [4]. 321 [3]. 364 [1]. 367 [1. 2] u. s. w.

[2] Z. B. ibid. tav. 315 [1]. 365 [2].

[3] Real-Enc. II, 92.

und zwar entweder die wunderbare Brodvermehrung oder die Verwandlung von Wasser in Wein, nebeneinander geordnete Scenen, die historisch gar nichts miteinander gemein haben; beide Darstellungen haben also offenbar einen symbolischen Charakter, und man kann in ihnen nichts anderes finden als eine Anspielung auf die beiden Gestalten im heiligsten Altarssacrament. Als ein solches Symbol der heiligen Eucharistie wurde das Hochzeitswunder zu Kana vielfach auch auf den eucharistischen Kännchen (urceoli) angebracht [1].

Als einen mehr historischen Vorgang — d. h. einen solchen, bei dem wir nicht bloß das Wunder allein sehen, sondern, wenn auch nicht eine förmliche Hochzeitstafel wie später, so doch mehrere Personen, die mit dem wunderbaren Vorgange in Beziehung stehen, — sehen wir das Wunder zu Kana erst im 5. oder 6. Jahrhundert abgebildet, und zwar auf dem von uns schon öfter genannten Elfenbeinbuchdeckel zu Mailand [2]. Christus, umgeben von neun Personen, berührt mit einem Stabe die Krüge, in deren einen ein Diener aus einer Amphora Wasser gießt, in ähnlicher Stellung wie in dem oben angeführten eucharistischen Kännchen. Aus dem 7. Jahrhundert findet sich das Wunder von Kana historisch dargestellt in Basreliefs auf einer Elfenbeinplatte, die der Kirche von Ravenna gehört und einstens an der Kathedra daselbst angebracht war [3] (Fig. 109). Christus mit dem runden, einfachen Nimbus um das Haupt, jugendlich und ohne Bart, mit der Linken ein griechisches Vortragkreuz haltend, hat eben das Wunder vollbracht; sechs große steinerne Krüge stehen vor ihm, auf die er hinweist. Neben ihm, mehr rückwärts, steht der Architriclinus, der zum Zeichen, daß er spricht, den rechten Zeigefinger erhebt; vor dem Herrn ist ein Mann mit einer Schale in der Hand, die er, eine verwundernde Handbewegung machend, betrachtet; man will in ihm den Bräutigam oder besser einen Diener sehen. Es ist wohl der Moment gewählt, wo der Diener von dem verwandelten Wasser geschöpft hat, wo er es zu Wein geworden sieht und nun auch dem erstaunten Speisemeister bietet. Eine historische Darstellung, in der nun auch die heilige Jungfrau mit Sicherheit erscheint, ist in der Unterkirche von S. Clemente zu Rom in den Fresken zu erkennen, die dem Mittelschiffe (linkes Eck bei der Vorhalle) angehören und von ca. 850 stammen. Christus mit dem Kreuzesnimbus streckt die Rechte aus, wohl über die Krüge — der betreffende untere Theil des Bildes ist leider zerstört —, Maria steht neben ihm; sie hat den Nimbus und erhebt sprechend die Rechte, desgleichen der Architriclinus, dessen Identität inschriftlich gekennzeichnet ist; im Hintergrunde zu beiden Seiten wohl die Apostel und Hochzeitsgäste, alle stehend.

---

[1] Ein solches, dem 4. Jahrhundert angehörig und von Silber in feinster Ausführung, ist abgebildet bei Kraus, Real-Enc. I, 438.

[2] Abbildung bei *Garrucci* tav. 455. [3] Ibid. tav. 418.

Diese Art der symbolischen Darstellung der Hochzeit zu Kana, wo nur allein das erste Wunder Jesu premirt ist, findet sich aber nicht nur in der altchristlichen Kunst, sondern reicht selbst weit ins Mittelalter herein. Wir treffen sie in vielen mittelalterlichen Evangelienhandschriften: so in den drei am reichsten ausgestatteten Evangeliarien, die zu Trier, Gotha und Bremen auf-

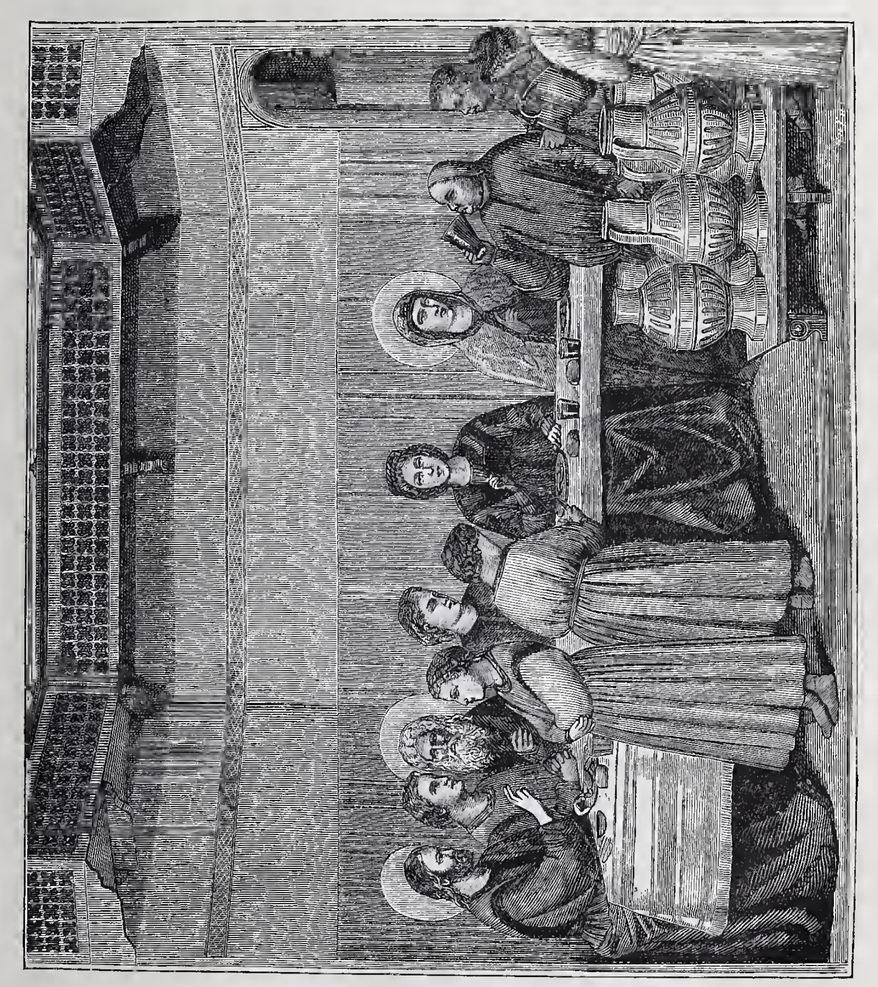


Fig. 110. Giotto, **Die Hochzeit zu Kana.** (Arena in Padua.)

bewahrt werden und aus der Zeit von ca. 990 bis 1040 stammen. In der Trierer Evangelienhandschrift, dem *Codex Egberti*[1], stehen Christus und Maria, beide mit goldenem Nimbus, einander gegenüber und zwischen ihnen drei Krüge. Christus mit dem Kreuzesnimbus und dem Buche in der Linken

[1] Kraus Taf. XIX.

streckt wie in S. Clemente segnend seine Rechte über die topfähnlichen Krüge aus; Maria, mit dem Schleier bekleidet, breitet verwundernd die Hände aus. Links von Maria sind zwei Diener beschäftigt, die drei andern Krüge mit Wasser zu füllen. Nach dieser Darstellung wäre die Verwandlung nicht in allen sechs Krügen zumal, sondern nur vorerst in dreien vor sich gegangen.

Man hat die Behauptung ausgesprochen, daß die ältere christliche Kunst deshalb die Hochzeit zu Kana selten oder gar nie dargestellt, sondern nur dem ersten Wunder des Herrn Ausdruck verliehen habe, weil die Mönche die Ehe verpönt hätten. „Alle damals herrschenden Mönchsorden hatten die Ehe verpönt, und es ist klar, daß diese klare Heiligung dieser Ceremonie durch die Anwesenheit des Heilandes bei diesen ältern Beschützern der Kunst nicht gerne gesehen wurde.“[1] Wie nur Dr. Eckl diesen Unsinn der Engländerin Mrs. Jameson nachschreiben, und Atz, der Vollender des betreffenden Buches, ihn ohne Bemerkung hat stehen lassen können! Ist es ja doch nicht die Hochzeit, um derentwillen der heilige Evangelist den betreffenden Bericht gibt, sondern um das erste Wunder, das Christus bei dieser Gelegenheit gewirkt, handelt es sich. Dieses, und nicht das Nebensächliche der Hochzeit, wollte auch die ältere christliche Kunst darstellen. Dabei hatte sie aber noch einen besondern Grund, die Hochzeit als solche aus dem Spiele zu lassen, weil sie ihrer Darstellung auch einen symbolischen Charakter gewahrt wissen wollte. Allerdings heben die heiligen Väter hervor, daß der Heiland zu Kana auch die Ehe, dieses wichtige Institut, innerhalb seines Reiches heiligen und durch seine Gegenwart und sein Wunder verklären wollte. Aber doch ist dieser Zweck nur ein untergeordneter. Das messianische Reich in seiner Vollendung ist dem Herrn ein fortlaufendes „hochzeitliches Mahl“, bei dem er, der Bräutigam, seiner Braut, den Gläubigen, den Kelch kredenzt, Wein zu trinken reicht (vgl. Matth. 26, 29). Mit seinem Blute hat er seine Kirche erkauft, mit seinem Blute tränkt und nährt er sie in alle Ewigkeit. Diese sacramentale Nährung der sichtbaren Kirche mit seinem Fleische und Blute wollte die ältere christliche Kunst symbolisch uns zugleich im Wunder von Kana vorführen und uns in ihr zugleich die erste Stufe und Vorbedingung der einstigen himmlischen, ewigen Feier andeuten. Das ist der Grund, weshalb sie nur das Wunder, nicht aber das Nebensächliche, die Hochzeit, zur Darstellung gebracht, nicht sind es „die mönchischen Grundsätze und Vorurtheile“.

[1] Dr. B. Eckl, Die Madonna als Gegenstand christlicher Kunstmalerei und Sculptur, vollendet von Karl Atz (Brixen 1883), S. 238. Das Buch ist übrigens meist nur eine Uebersetzung — mit den Irrthümern und schiefen Ansichten — des englischen Werkes: Legends of the Madonna as represented in the fine Arts. By Mrs. *Jameson* (Third edition. London 1864) — aber ohne dessen Bilder.

Die griechische Kunst sucht dann beide, die Hochzeit und das Wunder, vereint darzustellen und so den historischen Bericht des Evangelisten wiederzugeben. „Ein Tisch," lautet ihre Vorschrift[1], „und Schriftgelehrte und Pharisäer sitzen an demselben. Und einer aus ihnen, der geehrtere, hält einen Becher mit Wein und ist verwundert. In ihrer Mitte ist der Bräutigam mit grauem Haare und Barte und die Braut neben ihm, und sie tragen auf ihren Häuptern Blumenkränze. Und hinter ihnen ist ein Jüngling, der einen Krug hält und in einen Becher Wein schenkt. Und unter dem Tische sind sechs irdene Gefäße, und zwei Jünglinge gießen aus Schläuchen Wasser in dieselben. Und Christus sitzt an dem Ende der Tafel und segnet sie. Und die Heiligste und Joseph sind neben ihm und die Apostel hinter ihm." Ganz eigen ist hier der griechischen Kunst, daß sie den hl. Joseph anwesend sein läßt. Dieser Darstellung der byzantinischen Kunst ist im allgemeinen auch Giotto in der Arena zu Padua gefolgt (Fig. 110): Christus sitzt links am Hochzeitstische und erhebt in feierlicher Haltung die Rechte segnend; der Bräutigam sitzt zwischen Christus und einem Apostel, und nur dieser eine ist da; Maria sitzt neben der Braut; der Architriclinus, eine corpulente Gestalt, verkostet eben den Wein.

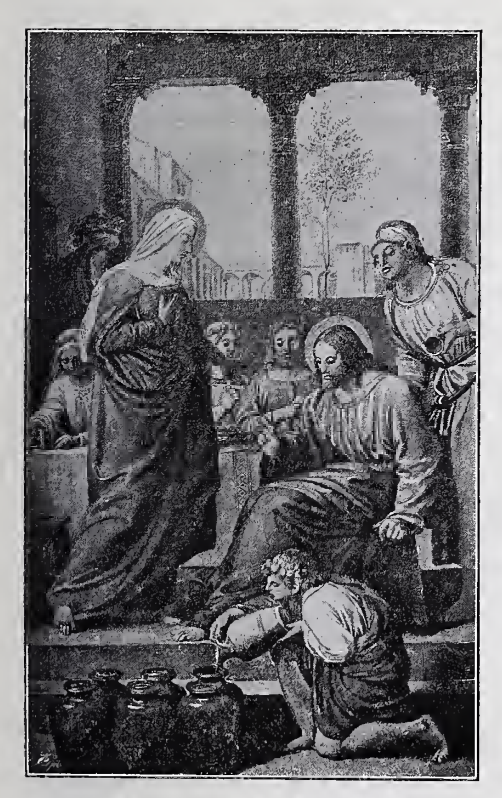


Fig. 111. Schraudolph, **Die Hochzeit zu Kana**, im Dom zu Speier. (Nach „Schraudolphs Fresken im Kaiserdom zu Speier". Speier, Kleebergersche Buchhandlung.)

Während in den Darstellungen der altchristlichen Zeit und in vielen selbst noch des Mittelalters die Künstler von der Hochzeit als solcher und ihren Gästen ganz oder fast ganz absehen und nur allein das erste Wunder Christi betonen, finden wir bei der neuern Kunst gerade das umgekehrte Verfahren. Sie malte nicht so fast das erste Wunder Jesu zu Kana, sondern nur eine

[1] Schäfer a. a. O. S. 181.

Hochzeit, d. h. meist eine reich besetzte hochzeitliche Tafel mit allem Zubehör. Das Wunder Jesu ist kaum angedeutet. Besonders war es die venetianische Schule, welche die erste Wunderwirksamkeit Jesu bei der Hochzeit zu Kana dazu benutzte, weltliche Hochzeitsgepränge oder sonstige Bankettscenen zu illustriren; wir sehen dann alle möglichen goldenen und silbernen Geschirre, reiche Kleider, herrliche Blumen, Gruppen von Musikanten und Zuschauern, und selbst Hunde und Katzen fehlen nicht. Paul Veronese (1528—1588) malte den Gegenstand fünfmal, und zwar mit 30 bis 159 Figuren; besonders berühmt ist sein diesbezügliches Bild in Dresden, von dem jedoch wie auch von den übrigen aller und jeder religiöse Charakter abgestreift ist.

Wie wird nun die christliche Kunst beide Vorgänge, die Hochzeit und das erste Wunder Jesu, am besten zu einem Bilde vereinigen, und zwar so, daß die Hauptsache, die erste Wunderwirksamkeit Jesu zu Kana, gebührend hervorgehoben wird? Offenbar so, indem sie die in der Heiligen Schrift als handelnd aufgeführten Personen auch in dem Bilde gebührend hervorhebt. Da ist es vor allem natürlich die Gestalt des Heilandes, die im Vordergrund steht; auch der Speisemeister wird nicht unter den Hochzeitsgästen verschwinden oder ohne alle Andeutung sein. Besonders aber wird ein wahrhaft christliches Kunstwerk — was vielmal selbst bei sonst guten Darstellungen nicht beachtet wird — auch die heilige Jungfrau fürbittend einführen, denn die mildeste und reinste Mutter kennt ja — schon durch die Wunder an und in seiner Jugend — die göttliche Allmacht und Liebe ihres eingebornen Sohnes; sie wird nicht bloß wie die übrigen Gäste an dem Mahle theilnehmend erscheinen, unbekümmert um den Heiland, sondern ihre Haltung wird zu erkennen geben, daß ihre mütterliche Zartheit es ist, welche eine Fürbitte — und geradezu um ein Wunder — bei Jesus einlegt. Alle Zuschauer werden sich von Staunen ergriffen zeigen und ihre Blicke dem Heilande zuwenden, wodurch die Worte des hl. Johannes (2, 11) dann im Bilde wiedergegeben sind: „Und er offenbarte seine Herrlichkeit, und es glaubten an ihn seine Jünger." In der Neuzeit hat besonders Schraudolph im Dome zu Speier die Worte der heiligen Jungfrau: Quodcunque dixerit vobis, facite (Joh. 2, 5), schön illustrirt (Fig. 111): Der Heiland in wundervoller Gestalt voll göttlicher Hoheit ist sitzend und mit der Rechten segnend dargestellt, während vor ihm gerade die Krüge gefüllt werden. Maria steht bittend vor ihm; mehr im Hintergrunde sieht man die Hochzeitleute und Gäste; die Apostel fehlen. Noch mehr Figuren, darunter auch einige Apostel, zeigt das gleich schöne Bild von Veit im Dome zu Mainz. Auch die Kunstschule von Beuron-Emmaus in Prag stellt die Scene einfach und schön dar: Am Tische sitzen bekränzt Braut und Bräutigam, neben letzterem noch der Architriclinus mit einer Trinkschale; auf der andern Seite, im Profil gesehen,

sitzt der Heiland, die Rechte sprechend erhoben, während hinter ihm die heilige Jungfrau steht, sich verwundernd über das Wort des Herrn: „Weib, was habe ich mit dir zu schaffen? Meine Stunde ist noch nicht gekommen.“ Dem Heilande gegenüber werden eben die Krüge gefüllt, und er ist, wie es scheint, gerade im Begriffe, das Wunder zu vollziehen.

4. Die Auferweckung des Lazarus.

Die Scene der Auferweckung des Lazarus zählt Kraus[1] nach Garrucci auf Gemälden der Katakomben 16mal, auf Sarkophagen 32mal, auf Goldgläsern 12mal, auf Mosaiken 3mal und auf Werken der Kleinkunst 11mal, und wir haben Nachrichten, daß selbst die Kunstweberei[2] sich dieses Themas bemächtigte. Der allgemeine traditionelle Typus, den die altchristliche Kunst auf fast allen diesen Monumenten festhielt, schloß sich eng an den historisch-biblischen Vorgang an: „Und der Verstorbene kam heraus, gebunden mit Grabtüchern an Füßen und Händen und sein Angesicht verhüllt mit einem Schweißtuche“ (Joh. 11, 44). Eine Ausnahme bildet eine Darstellung aus dem Anfange des 3. Jahrhunderts im Cömeterium von S. Callisto[3], wo vor der Fassade eines römischen Grabmonuments der bereits auferweckte Lazarus steht, daneben der Heiland, der seine Rechte nach ihm ausstreckt, während der Stab in seiner Linken ruht: eine Abweichung also von allen spätern Darstellungen, was damit erklärt wird, daß zu dieser Zeit der Bildercyklus der christlichen Kunst noch nicht definirt und in typische Formen gebracht war[4]. Sonst aber finden wir eine Grabfassade mit dem Giebel, Lazarus selbst ist als Mumie dargestellt und aufrecht stehend in der Oeffnung der Grabkammer, ganz der Schilderung der Heiligen Schrift entsprechend mit Grabtüchern an Händen und Füßen gebunden, das Schweißtuch jedoch so um den Kopf geschlungen, daß das Antlitz gewöhnlich frei bleibt; vor ihm steht der Heiland, der, das Wunder vollziehend, ihn mit dem Stabe der Allmacht berührt (Fig. 112). Schon daraus, daß die Geschichte des Jonas,



Fig. 112. **Auferweckung des Lazarus.** (Gewöhnliche Darstellung in den Katakomben.)

---

[1] Real-Enc. II, 286 f.

[2] Vgl. Forrer, Die frühchristlichen Alterthümer aus dem Gräberfelde von Achmim-Panopolis S. 27. Abbildung Taf. XVI, 4.

[3] Abbildung bei *Garrucci* tav. 9[1]. [4] Vgl. Real-Enc. II, 287.

Moses am Felsen und der auferstehende oder auferstandene Lazarus sozusagen Pendants ein und desselben Bilderkreises sind, erkennt man, daß auch diese altchristliche Darstellung symbolischer Natur ist wie die meisten. Wir haben auch hier nicht einen rein historischen Vorgang zu suchen, sondern finden das Dogma der Auferstehung in dieser Auferweckungsscene des Lazarus symbolisirt, und zwar ganz genau dem Text des Evangeliums entsprechend (Joh. 11, 25. 26): „Ich bin die Auferstehung und das Leben; wer an mich glaubt, der wird leben, und wenn er auch gestorben wäre; und wer da lebt und glaubt an mich, der wird nimmermehr sterben.“ Gerade diese oftmalige Darstellung der Auferweckung des Lazarus zeigt uns, von welch lebendigem Glauben an unsere eigene Auferstehung einstens die ersten Christen beseelt waren.

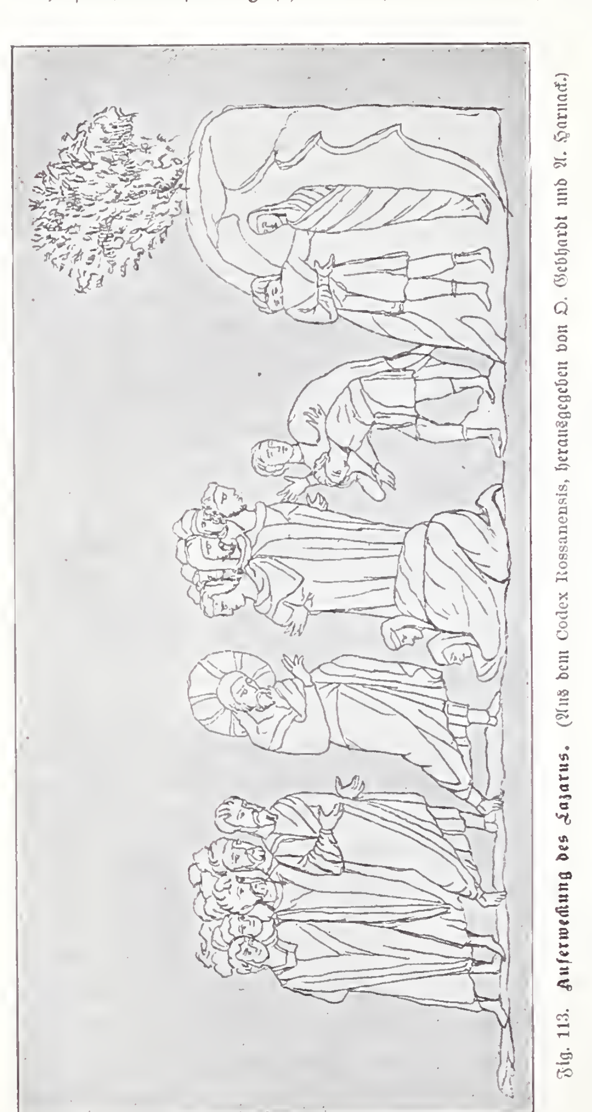


Fig. 113. **Auferweckung des Lazarus.** (Aus dem Codex Rossanensis, herausgegeben von O. Gebhardt und A. Harnack.)

Wenn die Auferweckung des Lazarus mit dem an den Felsen schlagenden Moses zusammengestellt ist, so sehen wir hierin offenbar Anfang und Ende der christlichen Pilgerschaft dargestellt: in dem Quell, „aus dem das lebendige Wasser in die Ewigkeit quillt“ (Joh. 4, 14), Gottes Gnade und die Gabe des Glaubens; in dem zweiten Leben, das Lazarus geschenkt ward, den Sieg über den Tod und

das ewige Leben. Daß unsere Scene auch mit dem Wunder zu Kana sich zusammengestellt findet und die heiligen Väter in der Verwandlung des Wassers in Wein eine Symbolisirung der Transsubstantiation sehen, haben wir schon oben angeführt; ebenso, daß wir hier die zwei Hauptdogmen des Christenthums illustrirt finden, die der Heiland mit den Worten ausdrückt: „Wer mein Fleisch ißt und mein Blut trinkt, der hat das ewige Leben, und ich werde ihn auferwecken am jüngsten Tage" (Joh. 6, 55). Sollten diese Zusammenstellungen nicht auch bei heutigen Kirchenausmalungen ihre Verwendung finden können? Was gäbe es Passenderes in den Chor einer Kirche, in die Nähe des Allerheiligsten zu malen, als das Wunder zu Kana und die Auferweckung des Lazarus?

Eine Erweiterung des traditionellen Typus, der uns bisher bloß Christus und Lazarus zeigt, finden wir auf den Sarkophagen, indem hier noch Maria Magdalena, die Schwester des Lazarus, hinzukommt, die in der Regel demüthig zu den Füßen des Heilandes zusammengekauert oder die Hände nach ihm ausstreckend abgebildet ist. Während diese Ergänzung des evangelischen Textes (Joh. 11, 32) auf Goldgläsern, Malereien [1] und Mosaiken die seltenste Ausnahme bildet, ist sie in den Darstellungen auf Sarkophagen fast stehende Regel (28mal); manchmal tritt sogar noch die andere Schwester, Martha, hinzu, und selbst einige Jünger des Herrn fehlen nicht. Das ist dann schon ein Uebergang zu den mehr historischen Bildern, wie sie uns in den Miniaturen des Mittelalters entgegentreten. Doch schon vorher, im 5. und 6. Jahrhundert, finden wir in der Buchmalerei diesen Uebergang, z. B. im *Codex Rossanensis* [2] (im Jahre 1880 zu Rossano in Calabrien entdecktes Fragment der ältesten bekannten illustrirten griechischen Evangelienhandschrift) (Fig. 113) und in dem Codex von Cambridge [3].

Im frühern Mittelalter finden wir den Gegenstand besonders auf zahlreichen Elfenbeinen, unter denen das Diptychon des Boëtius in Brescia und das Elfenbein der Kathedrale von Salerno (9. bis 10. Jahrhundert) für uns von besonderem Interesse sind, weil Werke von auffallender Uebereinstimmung sich auch bei uns in Deutschland finden, nämlich in den Bildern des *Codex Egberti* und in den Wandgemälden der St. Georgskirche auf der Reichenau

[1] Unter den Katakombengemälden ist nur ein einziges, das Fresco der linken Wand im cubiculum clarum der Priscilla-Katakombe. Wilpert, Cyklus christologischer Gemälde S. 26. Abb. Taf. VII, 4.

[2] Evangeliorum codex graecus purpureus *Rossanensis (Σ)* litteris argenteis sexto ut videtur saeculo scriptis picturisque ornatus. Seine Entdeckung, sein wissenschaftlicher und künstlerischer Werth, dargestellt von Osc. v. Gebhardt und Ad. Harnack. Mit 2 facsimilirten Schrifttafeln und 17 Umrißzeichnungen. Leipzig, Giesecke, 1880.

[3] *Garrucci* III, 64. Abbildung daselbst tav. 141 [1].

(zwischen 984 und 990). In ersterem ist, namentlich was die Hauptpersonen anlangt, noch ganz am altchristlichen Typus und dem Wortlaute der Heiligen Schrift festgehalten: Lazarus steht aufrecht in dem geöffneten Grabe, hier eine Art Sarg, mit Grabtüchern an Händen und Füßen umgeben, nur das Gesicht ist freigelassen; vor ihm steht Christus, der die Rechte wie segnend erhebt, während die Linke das Obergewand hält; hinter ihm vier Apostel, worunter der Typus des hl. Petrus leicht zu erkennen ist. Zu seinen Füßen kniet Maria, während Martha verwundernd zum auferstehenden Lazarus hinschaut. Von den „Iudei" hinter Lazarus hält einer den vom Sarg abgenommenen Deckel, ein anderer aber hält sich die Nase zu, erinnernd an das Wort Marthas (Joh. 11, 39), das auch noch in spätmittelalterlicher Zeit in dieser Weise seinen bildlichen Ausdruck erhielt.

In dem Wandgemälde auf der Reichenau — am Westende der Kirche, weil dort oft ein Bild der Auferstehung und des Weltgerichts angebracht ist — ist Lazarus gleichfalls in die Leintücher wie ein Wickelkind eingewickelt (ligatus pedes et manus institis, Io. 11, 44); er steht aufrecht über einem geöffneten Sarge; im Hintergrunde römische Architektur, die sich in zwei Rundarcaden öffnet und die ohne Zweifel die Stadt, das Castellum, vorstellt; das Volk drängt sich aus derselben. Von der linken Seite naht der Herr, bartlos, mit lang herabwallendem Haupthaar, von einem sogen. griechischen Nimbus umstrahlt, die Rechte gegen die vor ihm stehende Martha und der Leiche zu erhoben; Maria ist Jesu zu Füßen gefallen (Joh. 11, 32) und scheint sich mit dem Kopfe nach dem Grabe zurückzuwenden. Hinter Jesus sieht man fünf ihm folgende Jünger, alle bärtig, der vorderste mit einer Schriftrolle. An der Bernwardssäule zu Hildesheim (vom Jahre 1022) finden wir unsern Gegenstand in zwei Scenen zerlegt: Maria und Martha knien vor dem Meister und bitten um das Wunder, welches sich in der folgenden Gruppe dargestellt findet; Christus erscheint hier also zweimal. Nehmen wir zu diesen angeführten Darstellungen um das Jahr 1000 noch die Bilderhandschriften von Hildesheim und die Echternacher Handschrift Ottos III. zu Gotha, so finden wir in der Art der Composition schon eine ziemliche Verschiedenheit, die zeigt, daß der alte Typus für dessen künstlerische Wiedergabe im Abendlande bald verloren ging. Trotz aller dieser Verschiedenheit kommen aber die Handschriften darin überein, daß das Grab des Lazarus, im Gegensatze zu den altchristlichen Denkmälern und selbst zum Schrifttexte (Joh. 11, 38), nicht als Höhle oder Monument gezeichnet ist. Es erscheint vielmehr in diesen Miniaturen als tiefe Grube, die von einem länglichen Grabsteine in horizontaler Weise verschlossen war.

Auch noch das Malerhandbuch vom Berge Athos zeigt den Lazarus in Binden gehüllt, hat aber sonst eine reichere Entwicklung der Composition

und zieht namentlich auch das Landschaftliche herein: „Ein Berg mit zwei Spitzen, und dahinter ist eine Stadt ein wenig sichtbar; und Hebräer gehen aus dem Thore derselben heraus, erscheinen bis zum halben Leibe hinter den Bergen und weinen; vor dem Berge ist ein Grab, und ein Mann wälzt den Stein von demselben. Und Lazarus steht inmitten des Grabes. Und ein anderer Mensch wickelt ihn los. Christus segnet ihn mit der einen Hand, und mit der andern Hand hält er ein Blatt und sagt: ‚Lazarus, komm hervor‘, und hinter ihm die Apostel und zu seinen Füßen Martha und

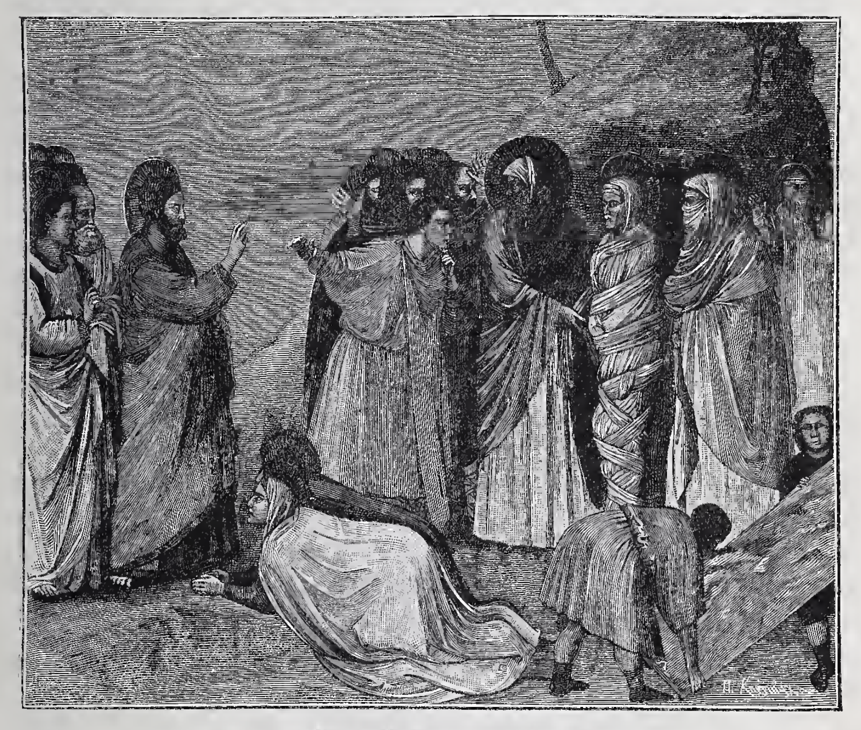


Fig. 114. Giotto, **Auferweckung des Lazarus.** (Arena in Padua.)

Maria, welche ihn anbeten.“[1] Das letztere Motiv hat auch Giotto in der Arena zu Padua aufgenommen (Fig. 114), und auch bei ihm sehen wir ein Felsengrab in einen Berg gehauen. Seine Darstellung ist wohl eine der herrlichsten aller Zeiten. An der Spitze seiner Jünger steht links der Heiland, die Rechte erhoben, imponirend wie ein König, groß und göttlich, der Herr über Leben und Tod. Zu seinen Füßen, in tiefer Anbetung und von dem Wunder überwältigt, erscheinen die beiden Schwestern,

[1] Schäfer S. 195.

in ganzer Figur zur Erde hingestreckt, dankbar seine Füße umarmend; auf der andern Seite Lazarus, ganz in Binden gewickelt, unterstützt und aufrecht gehalten, seinen Blick dem Herrn zugekehrt. Die Gruppe der entsetzten Männer, dramatisch bewegt, voll Wahrheit der Gesten und des Ausdrucks, zeigt wieder die Meisterschaft Giottos in der Erfassung der menschlichen Natur. Zwei Diener legen den Grabstein beiseite. „Wie konnte“, fügt Dr. Erich Frantz[1] dieser Beschreibung, der wir hier gefolgt sind, hinzu, „das Wunder der Todtenerweckung mit höchster Betonung der darin waltenden göttlichen Kraft und in seiner Wirkung auf die zuschauenden Personen unmittelbarer, erschöpfender und würdevoller zur Darstellung kommen? Die Geschichte der Kunst hat keine zweite Darstellung aufzuweisen, in der eine vollendetere Charakteristik der auftretenden Personen im Sinne der Heiligen Schrift, größere Durchsichtigkeit und feinere Abwägung der Composition, erschütterndere Einfachheit zu finden wäre. Sie ist eine Predigt voll apostolischer Reinheit, ein evangelischer Bericht ohne Makel, in die einfachen Kunstformen des Trecento gegossen; da sprechen die göttlichen Thaten, und der Mensch schweigt, betet an und schaut trostvoll zu der majestätischen Gestalt des Herrn auf, der den Tod überwunden hat. Das Momentane der Belebung, das Unmittelbare des göttlichen Actes sind nie überzeugender dargestellt worden. Die tiefe Dankbarkeit, demüthige Anbetung und feurige Liebe der beiden Schwestern, welche die Füße Christi umfaßt halten, sind von ergreifender Wirkung: hier offenbart Giotto seine Kraft als Dramatiker, zeigt sich als tieffühlender Kenner des menschlichen Herzens; aber über allen Affecten thront göttliche Ruhe, jene feierliche Stille, in die er alle seine Compositionen taucht, die Sabbatruhe, in der der Ewige wandelt; denn der echte Künstler jener Zeit befolgte jene Vorschriften, die uns Cennino Cenninis Tractat von der Malerei erhalten hat: ‚Dein Leben soll immer sein, als hättest du Theologie, Philosophie oder andere Wissenschaften zu studiren.‘“

An diese Auffassung Giottos hält sich selbst noch Fiesole in seinem Bildercyklus der Akademie zu Florenz (Fig. 115). Lazarus, in Tücher ganz eingewickelt, steht mit aufgehobenen Händen da; Christus streckt die Rechte gegen ihn aus, und Maria und Martha knien vor dem Herrn und hinter ihm stehen die Apostel. Das Ganze ist ebenfalls ein feierlicher Vorgang. Doch findet sich schon in früher Zeit die ältere Tradition, daß Lazarus mit Tüchern umhüllt, wie eine Mumie dargestellt ist, verlassen. Ein Bild von Giovanni Milano (um 1370) in der Rinuccini-Kapelle von S. Croce zu Florenz stellt Lazarus mit weißem Gewande angethan dar;

[1] Tübinger Theolog. Quartalschrift 1879, S. 590.

er wird von zwei Aposteln an dem Gewande aus dem sarkophagartigen Grabe, das nur zur Hälfte geöffnet ist, gewaltsam herausgezogen gegen die Seite, an der die andern Apostel stehen. In der Mitte steht Christus, die Rechte gebietend erhoben; neben ihm knien Maria und Martha, die in freudiger Verwunderung zum Herrn aufblicken. Die Pharisäer und Schriftgelehrten erheben die Hände und schauen voll Staunen den Erweckten an, der seinen scharfen, fast fürchterlichen Blick ihnen zuwendet. Spätere Meister haben auch diesen Gegenstand zu einer gewöhnlichen, des religiösen Moments mehr oder weniger entbehrenden Scene gemacht: so z. B. Sebastian del Piombo



Fig. 115. Fiesole, **Erweckung des Lazarus.** (Akademie zu Florenz.)

in seiner 1519 vollendeten Auferweckung des Lazarus, die er im Wettkampfe mit Rafaels Transfiguration geschaffen und die heute in der Nationalgalerie zu London[1] sich befindet. Lazarus wird von seiner Umhüllung so vollständig befreit, daß er fast ganz nackt vor Christus sitzt. Eine rohnaturalistische Darstellung, ohne jeden Anklang an die religiöse Kunsttradition, ist aber die Auferweckung des Lazarus von Rubens im Museum zu Berlin (Nr. 783).

[1] Abbildung bei Lübke, Geschichte der italienischen Malerei II, 146.

In der Neuzeit hat Veit im Dome zu Mainz unsern Gegenstand behandelt: er läßt den Lazarus aus einem Felsengrabe schreiten, an den Händen noch gebunden. Christus steht vor ihm und erhebt die Rechte, wie ihm zurufend; neben dem Heilande knien Maria und Martha, mehr im Hintergrunde sieht man drei Juden.

5. Weitere Begebenheiten aus dem öffentlichen Leben Jesu.

Die Samariterin — Heilung des Gichtbrüchigen — Der Jüngling von Naim — Der Sturm auf dem Meere — Die Austreibung des Teufels aus dem Besessenen von Gerasa — Die blutflüssige Frau — Die Auferweckung der Tochter des Synagogenvorstehers — Die Brodvermehrung — Die Heilung des Aussätzigen — Die Heilung des Blindgebornen — Die Heilung des Wassersüchtigen — Die Parabel vom armen Lazarus.

Von weitern Begebenheiten, besonders Wunderthaten Jesu aus seinem öffentlichen Leben, führen wir nur noch solche an, die in der altchristlichen Kunst und zugleich in mittelalterlichen Handschriften sowie in den Reichenauer Wandgemälden sich abgebildet finden, und zwar besonders deshalb, weil wir diese letztern Werke aus dem Mittelalter in unmittelbarem Zusammenhang mit jenen selbst treffen werden. Man hat in neuerer Zeit, wie wir schon oben (S. 81) angegeben, nachzuweisen versucht[1], daß dem Byzantinismus bezüglich seines Einflusses auf die abendländische Kunst bisher ein viel zu großer Einfluß zugeschrieben wurde; besonders wären viel weniger, als man bisher angenommen, diejenigen Zweige der Kunst von ihm beeinflußt, welche in der zweiten Hälfte des ersten Jahrtausends in den Vordergrund treten: die Elfenbeinsculptur, die Buchmalerei und die Wandmalerei in den Kirchen; man will hier eine selbständige, stätige Entwicklung der mittelalterlichen, besonders der nordischen Kunst aus der Wurzel der römisch-christlichen sehen. Für diese Ansicht bringen sowohl die Bilder des *Codex Egberti* und der Aachener Handschrift als die Reichenauer Wandgemälde ein neues gewichtiges Argument. Ueberall reproduciren diese Bilder die Typen der römisch-christlichen Kunst, namentlich in der stets wiederkehrenden jugendlichen Auffassung des bartlosen Christus; in zahlreichen Fällen lehnen sie sich gerade wie die Elfenbeinbilder des 6., 7. und 8. Jahrhunderts direct an die Behandlung und Auffassung jener an. „Sie zeigen eine Freiheit und Großartigkeit der Behandlung, eine dramatische Bewegung der Gestalten, gepaart mit monumentaler Würde auf, wie sie selten oder kaum in den Werken der Byzantiner getroffen werden.“[2] Von den Reichenauer

---

[1] Vgl. Kraus, Die Wandgemälde der St. Georgskirche zu Oberzell auf der Reichenau S. 12 ff. [2] Ebd.

Wandgemälden sagt Kraus[1]: „Sie zeigen in der Kleidung der verschiedenen Gestalten das allerentschiedenste Fortleben altrömischer Tradition ohne irgend welches Anklingen byzantinischer Eigenthümlichkeiten. Sämtliche Bilder zeigen uns die Gestalten mit einer nicht sehr langen, etwa bis zur Wade herabreichenden Tunica bekleidet, über welche die Männer meistens einen längern Ueberwurf — das Sagum oder die Chlamys — tragen, welcher stellenweise an der Schulter in einen Knoten ausläuft oder mit einer Brosche befestigt war. Der Ueberwurf, welchen die Frauen über ihre Tunica tragen, bedeckt zugleich den hintern Theil des Kopfes. Beinkleider und Schuhe erscheinen nirgends, höchstens kann man Schuhe an einem der Träger des Jünglings von Naim vermuthen. Die Kleider sind ausnahmslos von der allergrößten Einfachheit, ohne kostbaren Besatz oder Bordüren, wie sie in der byzantinischen Tracht vorkommen; die Kopfbedeckung fehlt überall und gänzlich. Im Gegensatz zu den meisten Darstellungen des 10. und 11. Jahrhunderts, namentlich der Miniaturen, bieten die Reichenauer Bilder große und volle Draperien, und wenn das Gefüge und die Anordnung der Kleider zuweilen auch an Klarheit zu wünschen läßt, so herrscht doch im allgemeinen ein verständiges, wohl abgewogenes Verhältniß der Faltenmassen, und man bemerkt hier nichts von der Vorliebe für zackig aufflatternde und spitze oder keilförmig zusammengetriebene Motive. Die Mehrzahl der Figuren ist bartlos: Christus, in directer Anlehnung an die altchristliche Kunst, regelmäßig, die Apostel vielfach; die meisten Personen tragen volles, aber kurzes Haar, nur Christi Hauptthaar fällt in großen Locken auf die Schultern herab. Allen Scenen ohne Ausnahme wohnt der Charakter stiller Hoheit und würdevollen Ernstes inne. Wie weit stehen hinter ihnen die meisten Erzeugnisse der gleichzeitigen Buchmalerei und gar des Byzantinismus zurück, wo selbst die tiefste Erregung in den starren, leblosen Gestalten keinen Widerhall findet, die Glieder falsch und unmotivirt gebildet und bewegt, die Gewänder in conventioneller Steifung oder verstandloser Knitterung uns entgegentreten, und wenn dem Künstler keine ältern Vorlagen zur Verfügung stehen, jede Fähigkeit der Gruppirung und einer freien, rhythmischen Anordnung mangelt, während hier einzelne Darstellungen, besonders der Sturm auf dem Meere und die Auferweckung des Lazarus, bei aller Einfachheit der Darstellungsmittel eine wahrhaft dramatische Ausprägung erhalten. Die Bewegungen des Schreckens, des Vertrauens, des Staunens, der Neugierde und Dankbarkeit sind, wenn auch naiv, doch nicht ohne Geschick dargestellt."

Die Samariterin. Wir finden schon in der altchristlichen Kunst das Sujet, das uns Christus im Gespräche mit der Samariterin

[1] A. a. O.

(Joh. 4, 7—42) darstellt, nur selten: auf Wandgemälden ist es nur zweimal[1], einmal in einer Miniatur des *Codex Syriacus* der Laurentiana zu Florenz[2], auf Mosaiken zweimal, und zwar in S. Vitale zu Ravenna[3] und S. Battistero in Neapel[4]; auf Sarkophagen ist es siebenmal[5] und sechs- bis siebenmal auf Werken der Kleinkunst, z. B. auf der Kathedra des hl. Maximian zu Ravenna[6], auf einer Elfenbeinpyxis im Hotel Clugny[7], auf einem Diptychon von Trier[8]. Gewöhnlich ist die Anordnung so, daß Jesus auf der einen Seite des Brunnens steht, die Samariterin auf der andern (Fig. 116). Der Brunnen hat meistens eine Winde, an welcher ein Eimer hängt; hie und da stehen eine oder zwei Hydriä am Boden. Christus steht neben dem Weibe oder er sitzt neben dem Brunnen und hat einigemal ein Kreuz im Arme, z. B. auf dem Bischofsstuhl zu Ravenna und auf dem Trierer Diptychon. Meist ist der Herr allein mit der Frau, doch sieht man zweimal einen Jünger (S. Vitale und Kathedra in S. Massimiano) und einmal drei[9] hinter ihm; bei jenem ist wohl an Johannes zu denken, der uns die Geschichte überliefert. Das Weib ist durchweg jung, meist mit einem Stirnband, einigemal mit einer Art Turban, doch zuweilen ohne allen Kopfputz dargestellt. In mehreren Fällen sieht man es entsetzt und bewegt über das, was ihm der Herr offenbart; einigemal sieht man die Frau allein am Brunnen, ohne Christus, und zweimal ist der Gegenstand mit der Ehebrecherin zusammengestellt[10]. Ein drittes Wandgemälde hat Wilpert[11] an der Eingangswand in die Katakombe der hll. Petrus und Marcellinus entdeckt, wo Christus am Brunnen sitzt, nach der Erzählung des Evangelisten, daß Jesus, weil von der Reise ermüdet, sich an dem Brunnen niedersetzte (Joh. 4, 6). Diese Zusammenstellung sehen wir auch im Mittelalter nachgeahmt. Wir finden nämlich hier unsern Gegenstand im Gothaer und Trierer Codex wie auf der Bernwardssäule abgebildet. Im *Codex Egberti* hat das Evangelium des Freitags nach dem dritten Fastensonntag (Joh. 4, 5—42)

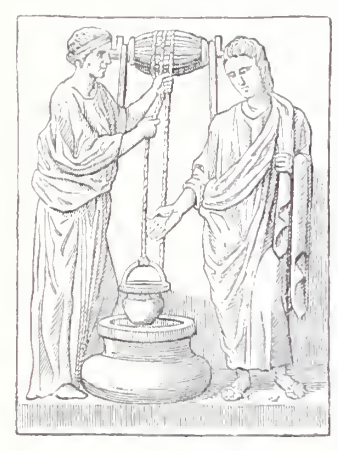


Fig. 116. Die Samariterin. (Sarkophagrelief.)

[1] *Garrucci* tav. 26[2]. [2] Ibid. tav. 132[1]. [3] Ibid. tav. 249[2].
[4] Ibid. tav. 269. [5] Ibid. tav. 313[3]. 319[1]. 333[1]. 334[1]. 399[3]. 402[4, 5].
[6] Ibid. tav. 419[3]. [7] Ibid. tav. 438[4]. [8] Ibid. tav. 452[2].
[9] Ibid. tav. 479[12].
[10] Nach Kraus in Real-Enc., Art. Samaritanerin II, 714 f.
[11] Cyklus christologischer Gemälde S. 8. 29. Abb. Taf. I—IV, 3 unten.

das Bild der Samariterin, und als Gegenstück zu diesem folgt Christus und die Ehebrecherin, deren Geschichte (Joh. 8, 11) am Samstag derselben Woche verlesen wird. In der Gothaer Handschrift sind beide Darstellungen auf einem Blatte, die Samariterin oben und die Ehebrecherin unten gegeben. Auf der Bernwardssäule harmonirt die Auffassung ganz mit der des *Codex Egberti*, nur mit dem Unterschiede, daß die Ordnung eine umgekehrte ist und Christus in Trier von vier, in Hildesheim aber nur von zwei Aposteln begleitet ist. Im *Codex Egberti*[1] sitzt Christus neben dem Brunnen auf einer Anhöhe und erhebt sprechend die Rechte gegen die Samariterin, die ebenfalls, auf der andern Seite des Brunnens stehend, lebhaft die Rechte gerade ausstreckt und in der Linken ein Schöpfgefäß zum Wasserholen hält. An der Spitze der vier anwesenden Jünger steht der hl. Petrus. Im Malerhandbuche vom Berge Athos heißt es: „Christus sitzt auf einem Steine, und die Apostel sind hinter ihm und staunen. Und vor ihm ist ein Brunnen und ein Weib an dem Rande des Brunnens, welche mit der Linken einen Eimer trägt und die Rechte nach Christus ausstreckt. Und vor ihr ist ein Wasserkrug, und Christus segnet denselben."[2]



Fig. 117. Heilung des Gichtbrüchigen. (Sarkophagrelief.)

Heilung des Gichtbrüchigen. Die Heilung des Gichtbrüchigen findet sich in der altchristlichen Kunst auf Wandgemälden, Goldgläsern und noch häufiger auf Sarkophagen. Die Heilige Schrift erzählt von zweimaliger Heilung je eines Paralytischen. Die erste hatte statt zu Kapharnaum, als vier Träger den des Gehens Unfähigen durch das Dach vor Jesum herabließen (Matth. 9, 1—8. Marc. 2, 1—12. Luc. 5, 17—26). Die andere geschah zu Jerusalem am Teiche Bethesda (Joh. 5, 1—15). Da zu dem in Kapharnaum Geheilten Jesus sagte: „Sei getrost, mein Sohn, deine Sünden sind dir vergeben", so faßten die Apostolischen Constitutionen (II, c. 19, ed. Pitra; Inst. iur. eccl. graec. monum. I, 156) diese Heilung als ein Symbol des Bußsacramentes auf, und dieser Auffassung folgten P. Marchi u. a. Münz[3] aber weist darauf hin, daß die Darstellungen der Katakomben nicht auf Grund von noch so berechtigt scheinenden Hypothesen, sondern nach den Anschauungen der damals Lebenden zu erklären seien. Nun aber wolle Tertullian in seiner vormontanistischen Abhandlung De bapt. (c. 9) bei Besprechung der biblischen Vorbilder der Taufe die Heilung des Paralytischen am Teiche Bethesda ausdrücklich als Symbol der Taufe angesehen wissen. de Rossi schließt sich dieser Deutung Tertullians an.

[1] Kraus Taf. XXXVI. [2] Schäfer S. 181 f.

[3] In Real-Enc. II, 603 f.

Was die Art der bildlichen Darstellung des Paralytischen anlangt, so ist er gewöhnlich mit einer um die Hüften geschürzten Tunica und einer Art eng anliegender kurzen Hosen, wie sie Soldaten, Reisende und Kranke zu tragen pflegten, bekleidet; auch ist er (zum Zeichen der Inferiorität) kleiner abgebildet als Christus, welche Darstellung bei allen Bresthaften Anwendung fand, die der Heiland heilte. Das Bett, das er trägt, ist das *κράβαττον*, das Tragbett der Armen von Latten und Riemen mit daraufliegender Decke. Christus hält in der Linken eine Schriftrolle, die Rechte hat er gegen den Geheilten gewendet, gleichsam als Aufforderung: „Stehe auf, nimm dein Bett und wandle" (Joh. 5, 8). Auf einem Sarkophagfragmente[1] steht zur Linken Christi ein kahlköpfiger Mann mit ernster Miene, eine Schriftrolle in der Linken, den Zeigefinger der Rechten mahnend erhoben (Fig. 117). Dieser Mann ist, wie Münz[2] wohl mit Recht meint, einer der Schriftgelehrten, die es nicht erlaubt fanden, daß der Paralytische am Sabbat sein Bett trage (Joh. 5, 10).

Außer der genannten Darstellung führen wir nach Garrucci noch folgende auf, und zwar in den Katakomben: eine im Cömeterium von S. Callisto[3], zwei in S. Marcellino e Pietro[4], zwei im Ostrianum[5], in welch letzterem der Gichtbrüchige zwischen Adam und Eva erscheint; in all diesen Aufführungen, wie auch in einem zu Köln gefundenen Goldglase[6], sehen wir aber den Gichtbrüchigen (mit nur einziger Ausnahme[7]) allein, ohne Christus, wie er in oben bezeichneter Weise ausgestattet sein Bett trägt; ein anderes Goldglas jedoch in der Bibliothek des Vatican[8] zeigt ihn mit Christus. In S. Apollinare Nuovo zu Ravenna[9] dagegen sehen wir ihn zweimal: einmal, wie er sein Bett trägt (Marc. 2, 12. Luc. 5, 25), und dann, wie er vom Dache ins Haus herabgelassen wird (Marc. 2, 3. Matth. 9, 2). Letztere Darstellung ist viel seltener, und es scheint die in S. Apollinare Nuovo aus dem 6. Jahrhundert die erste zu sein; dem 9. Jahrhundert gehört die einer Handschrift der Nationalbibliothek in Paris an, welche in Kraus' Real-Enc.[10] abgebildet ist. Der Kranke wird hier auf seinem Bette liegend mittelst Stricken, die an der Bettstätte befestigt sind, von zwei Menschen durch das Dach in einen Raum hinabgelassen, wo auf der einen Seite Christus mit dem Kreuzesnimbus sitzt, die Rechte sprechend erhoben, und ein Apostel neben ihm steht, auf der andern Seite aber vier

---

[1] *Bottari* tav. XXXI. [2] A. a. O. [3] *Garrucci* tav. 7 [2].

[4] Ibid. tav. 45 [3]. 51 [1]. Wilpert, Cyklus christologischer Gemälde Taf. I—IV, 2 unten und Taf. V, 2.

[5] *Garrucci* tav. 61. [6] Ibid. tav. 169 [1].

[7] Wilpert a. a. O. Taf. I—IV, 2 unten. [8] *Garrucci* tav. 177 [2].

[9] Ibid. tav. 248 [2. 3]. [10] I, 605, Fig. 212.

Männer sich befinden, deren vorderster sitzt und die Rechte sprechend erhebt; es wären dies wohl, wenn man vom Malerhandbuche vom Berge Athos auf unsere Darstellung rückwärts schließen wollte, Pharisäer. Auf Sarkophagen zähle ich den Gegenstand ca. zwanzigmal[1] und siebenmal in der Kleinkunst[2]: der Gichtbrüchige ist hier immer kleiner dargestellt, und Christus, der hier nie fehlt, erhebt seine Rechte gegen ihn mit der Aufforderung: „Stehe auf, nimm dein Bett und wandle."



Fig. 118. **Heilung des Gichtbrüchigen.**
(Aus dem Trierer Codex Egberti, herausgegeben von F. X. Kraus.)

Im Mittelalter finden wir unsern Gegenstand dargestellt in den Bilderhandschriften von Gotha und Bremen. In ersterer ist die Heilung des Gichtbrüchigen am Teiche Bethsaida (nach Joh. 5, 1—15) gegeben. Die

---

[1] *Garrucci* tav. 312^{1}. $313^{1.2.3}$. $315^{1.2}$. $318^{1.4}$. $319^{2.3}$. 364^{2}. 367^{2}. 369^{3}. 372^{3}. 374^{3}. 375^{3}. $376^{1.2.3}$. 378^{3}. 404^{2}.

[2] Ibid. tav. $438^{4.5}$. 448^{1}. 452^{1}. 456. 448^{11}, hier hinter Christus noch ein sich verwundernder Apostel; ganz so tav. 458^{1} und 455.

Heilung ist in zwei Scenen geschildert. Im Vordergrunde der ersten Scene liegt der Kranke vor dem Herrn, während drei andere Kranke sich dem Teiche nahen, den ein herniederschwebender Engel berührt. Weiter nach links trägt der Geheilte, vollständig bekleidet, sein Bett nach Hause. Er hat hier nicht wie in den altchristlichen, oben angeführten Darstellungen die Bettlade auf seine Schultern genommen, sondern trägt einen Sack, der ihm als Lager diente [1]. Im Bremer Codex ist die Heilung ebenfalls in zwei Scenen gegeben: in der Hauptscene liegt der Kranke auf seinem Bette vor Christus; unten dagegen trägt er, vollständig bekleidet und geheilt, sein Bett auf den Schultern fort. Auch im *Codex Egberti* (Fig. 118) findet sich die Heilung des Gichtbrüchigen am Bethsaidateiche. Im untern Theile liegt auch hier der Kranke, die Rechte gegen Christus ausstreckend und sich Hilfe erbittend, im Bette, und zwar nackt bis an den Unterleib; Christus steht vor ihm, die Rechte wie zum Befehlen erhebend und ein Buch in der Linken haltend; hinter ihm stehen drei Apostel, Petrus an der Spitze, der wie sich verwundernd oder ob der Krankheit sich entsetzend die Hände ausbreitet. Oberhalb des Kranken sieht man die viereckige Piscina, in welche von einem Manne eine nackte Knabengestalt gebracht wird, während weiter oben ein Engel (im Brustbilde) mit einem Stabe das Wasser in Bewegung bringt.

Im Malerhandbuche vom Berge Athos heißt es von dem im Hause (Matth. 9, 1—8) geheilten Kranken: „Ein Haus, und Christus mit seinen Aposteln und Pharisäer sitzen; und es ist da eine große Menge Leute. Und ober Christus sind auf dem Dache zwei Männer, welche ein Bett vor ihm schwebend halten, und auf dem Bette ist ein Mann, der sich ein wenig auflüftet. Und wieder erscheint derselbe Mensch inmitten der Menge, trägt sein Bett auf seinen Schultern und wandelt." [2] Der § 249, „Christus heilt den Gichtbrüchigen im Schwemmteiche" (Joh. 5, 2 ff.), aber ordnet an: „Der Teich, unten fünf gewölbte Zimmer; und ein Engel hält seine Hände in das Wasser des Teiches, und rechts (ist) Christus mit den Aposteln segnend; und vor ihm ein Mann mit rundem Barte, der den Rock bis an die Kniee und die Ellbogen kurz trägt, und auf seinem Rücken hat er ein Bett mit Decken. Und neben ihm andere Kranke, die auf ihren Betten liegen." [3]

Der Jüngling von Naim. Die Scene des Jünglings von Naim (Luc. 7, 11—15) ist in der ältern christlichen Kunst sehr selten; auf den Katakombenbildern hat man bisher keine gefunden. Das von Garrucci [4] aufgenommene Gemälde im Cömeterium von S. Marcellino e Pietro

[1] Vgl. Beissel, Die Bilder der Handschrift des Kaisers Otto im Münster zu Aachen (Aachen 1886) S. 23.

[2] Schäfer S. 185. [3] Ebd. S. 188. [4] Tav. 43 [1].

zeigt uns wohl Christus vor einem Mann, welcher mit dem Perizoma bekleidet ist und zur Hälfte aus einem Grabe herausragt; es war aber hier die Heilung des Blindgebornen oder des Aussätzigen dargestellt [1]. Nur auf den Sarkophagen des 4. und 5. Jahrhunderts begegnen wir einigemal sicher unserem Gegenstande [2]. Gewöhnlich richtet sich hier der Auferstandene von der Lectica auf und sitzt wie auf einem Stuhle; nur einmal [3] sieht man den Jüngling sich von einer förmlichen Bahre erheben und unten die flehende Mutter auf den Knieen liegen, ähnlich wie die Auferweckung der Tochter des Jairus auf dem Sarkophage von S. Maximin. Den Uebergang ins Mittelalter finden wir in dem Evangeliencodex von Cambridge [4] aus dem 6. Jahrhundert: hier sehen wir bereits einen Leichenzug wenigstens angedeutet und dem Berichte der Heiligen Schrift näher getreten; der Jüngling wird eben aus dem Stadtthore herausgetragen, aber man sieht diesen, der eigen-



Fig. 119. **Auferweckung des Jünglings zu Naim.** (Von der Bernwardssäule zu Hildesheim.)

thümlicherweise gerade ausgestreckt und auf dem Bauche liegend auf der Bahre dargestellt ist, erst zur Hälfte, und es sind auch nur die beiden vordern Träger sichtbar, zwischen welchen Christus steht, die Rechte gegen den Jüngling ausstreckend, um das Wort anzudeuten: „Ich, Jüngling, ich sage dir: Stehe auf!" (Luc. 7, 14.)

In der romanischen Kunst haben das Sujet die Handschriften von Gotha und Bremen; dann finden wir es in den Wandgemälden der St. Georgskirche auf der Reichenau und auf der Bernwardssäule zu Hildesheim (Fig. 119). Auf dem Wandgemälde der Reichenau [5] be-

---

[1] Wilpert, Katakombengemälde S. 59.

[2] *Garrucci* tav. 367 [1]. 376 [4]. 379 [1. 4]. 400 [4]; zweifelhaft ist ibid. 319 [4]. 352 [2].

[3] Ibid. tav. 376 [4]. [4] Ibid. tav. 141 [2].

[5] Kraus, Wandgemälde der St. Georgskirche zu Oberzell Taf. III.

wegt sich der Leichenzug aus dem befestigten Castellum und hat, dem Evangelium getreu, eben die Thore desselben verlassen, als von der andern Seite Jesus, von neun seiner Jünger gefolgt, ihm entgegentritt; die Wittwe ist dem Herrn zu Füßen gefallen, und dieser erhebt sprechend („Jüngling, ich sage dir: Stehe auf!") seine Rechte nach der Bahre zu, von welcher der Angeredete sich eben aufrichtet. Die Inschrift lautet:

Mortue surge citus (?) obsidensque loquensque revive:
Sic matris viduae tristia cuncta obole.

Bei Elpidius Rusticus[1] heißt es:

Christus resuscitat viduae filium.
Moerebat genetrix ignara mente cadaver
Cui mundique hominum salus in limine portae
Obvia cum venit luctus in gaudia vertit.

Bei Walafried Strabo[2]:

Unicus en viduae redivivus redditur orbae.

Aehnlich dieser Auffassung in den Wandgemälden auf der Reichenau sind nach Kraus[3] „drei Elfenbeinsculpturen des 9.—10. Jahrhunderts, unter denen diejenige von Salerno ebenso die Civitas, die Bahre mit den Begleitern, Christus mit den Jüngern und die vor ihm auf die Kniee gesunkene Mutter zeigt: man kann nur zwei Träger unterscheiden, der Meinung Augustins[4] entsprechend, während sonst vier Träger bei ähnlichen Gelegenheiten angenommen wurden"[5].

Im griechischen Malerhandbuche[6] steht: „Eine Stadt, und vor dem Thore derselben sind eine Menge Menschen, und in ihrer Mitte vier Männer, welche ein Bett auf die Erde gesetzt haben, und auf dem Bette ein Jüngling, ins Todtentuch eingewickelt, der sich ein wenig erhebt und Christum anblickt. Und Christus hält mit der einen Hand das Bett, und mit der andern segnet er den Jüngling. Und hinter ihm die Apostel. Und zu seinen Füßen eine Frau, welche weint und sich die Haare ihres Hauptes ausreißt."

Der Sturm auf dem Meere (Luc. 4, 36—40) ist, wie es scheint, in der altchristlichen Kunst nicht dargestellt worden. Es findet sich hier nur die

---

[1] *Garrucci,* Storia I, 522. [2] Ibid. I, 599.

[3] Wandgemälde S. 9.

[4] *August.* Serm. CXXI: Pauperem duorum portat miseratio baiulorum, nec quattuor, ut mortuo, sed duo sub uno vecte quasi proiiciendo oneri portitores adiguntur.

[5] *Sedul.* III, 89: Ecce aderant vivum portantes iamque cadaver bis bina cervice viri.

[6] Schäfer S. 183.

verwandte Scene, der Herr auf dem Meere wandelnd und den versinkenden Petrus rettend, die sich später besonderer Beliebtheit erfreute, nachdem



Fig. 120. **Der Sturm auf dem Meere.**
(Aus der Aachener Handschrift des Kaisers Otto, herausgegeben von P. Stephan Beissel.)

Giottos Navicella in der Vorhalle der Peterskirche zu Rom zu so großer Berühmtheit gelangt war; sie ist auf einem geschnittenen Steine, der

bei Garrucci[1] abgebildet ist, angebracht. Die frühesten Beispiele des Sturmes auf dem Meere finden sich erst in mittelalterlichen Bilderhandschriften, wie im *Codex Egberti*, im Echternacher Codex und in einer Stuttgarter Handschrift; außerdem haben die Scene noch die Gothaer und Aachener Handschriften; das Bild der letztern Handschrift ist vielleicht das älteste. Der Untergrund desselben zeigt nach Beissels Beschreibung[2] drei Reihen von je vier Erdhaufen, welche ein Ufer darstellen (Fig. 120). Höher ist das Meer in bläulich-weißer Farbe gemalt und durch vier Fische belebt. Seine sechs geringelten Wellen wollen andeuten, daß die Oberfläche durch Sturm aufgewühlt wird. Es trägt ein braunrothes Schiff, dessen vorderer und hinterer Theil spitz ausläuft, nicht aber, wie dies in andern Bildwerken der Zeit der Fall ist, mit einem Thierkopfe endet. Ueber dem Schiffe ziehen im Goldgrunde sieben kleine, länglich gebildete Wolken, welche von zwei hundeartigen Köpfen, die aus dem Bildrahmen herausschauen und Sturmwinde sinnbilden, vorangeblasen werden. Im Schiffe sind zwei Scenen dargestellt: im Vordertheile schläft Christus; Petrus naht sich, den Herrn zu wecken; hinter dem Apostel ziehen zwei Jünger das Segel ein. Am andern Ende des Schiffes steht der Herr aufrecht, indem er seine Rechte gegen die Sturmbilder erhebt und ihnen Ruhe gebietet. Wie hier ist das Wunder der Stillung des Meeressturmes auch in den Handschriften von Trier, Gotha und Bremen und in den Wandgemälden von Oberzell dargestellt: in allen diesen Bildern erscheint Christus zweimal im Schiffe, und es ist in allen der Typus der altchristlichen Kunst nicht zu verkennen. Das Schiff ist nicht sowohl nach dem Muster der im 10. oder 11. Jahrhundert üblichen Barken oder Barchetae als nach den Vorbildern gemalt, welche die altchristliche Kunst an die Hand gab. Schon die Barke in der bekannten Darstellung der Katakombe von S. Callisto zeigt dieselbe an dem Vorder- wie Hintertheile hochausgeschweifte Form mit dem Mast und seiner das Segel tragenden Querstange[3]; andere Darstellungen des die Gemeinde der Christen symbolisirenden Schiffes auf Sarkophagen[4] und andern Werken[5] weisen eine ähnliche Gestaltung des Schiffes auf, die übrigens von denjenigen des frühern Mittelalters nicht gar verschieden ist[6].

Die Sturmwinde sind personificirt dargestellt. Die Personification der Winde kennt schon das vorchristliche Alterthum, und für das Christenthum lag sie in vielen Stellen der Heiligen Schrift (1 Kön. 19, 11. 12. Apg. 2, 2.

---

[1] Tav. 478[13].

[2] Die Bilder der Handschrift des Kaisers Otto zu Aachen S. 71.

[3] *de Rossi*, Roma sott. I, tav. 15[1].

[4] *Garrucci* tav. 395[6. 10].

[5] Ibid. tav. 478[13].

[6] Vgl. Kraus, Wandgemälde der St. Georgskirche zu Oberzell S. 11.

Ps. 104, 3; 148, 4. Eccli. 43, 18. Matth. 8, 26. Marc. 4, 39. Luc. 8, 24; besonders Zach. 6, 1—8) nahe; sie begegnet uns auch öfter auf Sarkophagen in Gestalt eines kräftigen geflügelten Jünglings, der mitten in den Wolken erscheint und zuweilen in ein Horn stößt, mit der Hand nach dem Kopf fahrend; einmal bläst der Wind in eine langgewundene Muschel[1]. Auch auf Mosaiken war die Personification des Windes dargestellt, z. B. in S. Giovanni zu Ravenna. Später, im Beginne des Mittelalters, sehen wir die Winde als Brustbilder mit zwei Flügeln am Kopfe: so in dem Pastorale des hl. Gregor in Autun[2]; noch später, in der karolingisch-ottonischen Periode, treten sie als gehörnte Thierköpfe auf: so z. B. im *Codex Egberti*[3]. In der Stuttgarter Handschrift erscheint der Sturm in Gestalt eines Thierkopfes, aus dessen Rachen der Hauch ausgeht; in den Handschriften von Gotha und Echternach sind es Vogelköpfe und in einem Münchener Evangeliarium von 1014 zwei gehörnte Menschenköpfe.

Wie allgemein im Mittelalter die Scene des Sturmes auf dem Meere abgebildet war, zeigt das Malerhandbuch, wo es heißt: „Ein bewegtes Meer und darauf ein Schifflein mit Segeln, und Christus schläft auf dem Hintertheil. Und Petrus und Johannes sind oben auf demselben und halten die Hände mit Furcht gegen ihn ausgestreckt; und Andreas hält das Steuerruder des Schiffleins, und Philippus und Thomas raffen die Segel ein. Und wieder ist Christus auf der Mitte des Schiffes und streckt seine Hände gegen die Winde aus und gebietet ihnen. Und oben in dem Gewölke blasen die Winde in die Segel.“[4]

Die Windgötter erscheinen noch in Giottos Gemälde der Navicella, und auch Taddeo Gaddi hat sie noch in seinem Fresco der Spagnuoli-Kapelle zu Florenz.

Die Austreibung des Teufels aus dem Besessenen von Gerasa (Marc. 5, 1—19. Luc. 8, 26—37. Matth. 8, 28—34, wo es zwei sind: duo habentes daemonia). Darstellungen von Besessenen sind in der altchristlichen Kunst nicht häufig. Eine solche soll[5] ein Wandgemälde in dem Cömeterium S. Ponziano bieten, wo der Exorcist Petrus mit Marcellinus und Pollio, drei Martyrer aus diocletianischer Zeit, vorgestellt sind; weiter der *Codex Syriacus* von 586 in der Laurentiana zu Florenz[6], wo zwei Besessene, anscheinend Vater und Sohn, aus ihrem Hause (Matth. 8, 28) herausgetreten sind, die Rechte hoch emporhaltend, während die Dämonen in

---

[1] *Garrucci* tav. 307 [1].

[2] *Didron*, Mon. d'Iconogr. chrét. p. 170 s., not.; p. 244, not. 2. Schäfer S. 184, Anm. 5.

[3] Kraus Taf. XXIV. [4] Schäfer a. a. O.

[5] Nach Kraus, Real-Enc. I, 415. [6] *Garrucci* tav. 134.

Gestalt kleiner Kinder, mit Flügeln auf ihrem Kopfe, entweichen; ferner ein Relief, wo ein solcher Unglücklicher in Zuckungen vor vier kleine Kreuze tragenden Clerikern (?) liegt (Fig. 121). Häufiger sind Heilungen Dämonischer durch Christus unter den Wundern des Heilandes vorgestellt; so auf einigen Elfenbeinen[1], wo der Besessene in Ketten gebunden auftritt; auf einem Buchdeckel im Museum zu Ravenna[2] aus dem 6. bis 7. Jahrhundert ist er an Händen und Füßen gebunden und vor Christus stehend abgebildet, welcher in der Linken ein Kreuz trägt und die Rechte segnend gegen den Dämoniacus erhebt, aus dessen Haupt eine menschliche Gestalt mit ausgebreiteten Händen entweicht. Den Besessenen von Gerasa sehen wir in den Mosaiken von S. Apollinare Nuovo in Ravenna[3] (Fig. 122): er kniet vor einer Felsenhöhle und streckt flehend die Hände gegen den Heiland aus, der vor ihm steht und die Rechte gegen ihn ausstreckt; hinter dem jugendlichen, mit dem Kreuzesnimbus versehenen Christus steht ein Apostel. Hinter der Felsenhöhle sieht man drei Schweine in das Wasser fahren.



Fig. 121. **Exorcismus.** (Nach Paciaudi.)

Sehr lebhaft geschildert finden wir die Austreibung des Teufels aus dem Besessenen von Gerasa später im *Codex Egberti*[4]. Auch hier ist der Besessene, der den Mittelpunkt der Composition einnimmt, an Händen und Füßen mit Ketten gebunden, und eine menschliche, geflügelte Dämonengestalt entweicht aus seinem Munde. Christus steht in Begleitung zweier Apostel vor ihm und erhebt segnend die Rechte gegen ihn. Hinter dem Unglücklichen entweicht die grex porcor(um), theilweise von kleinen dämonischen Gestalten beritten. Im Hintergrunde sieht man die pastores mit Spießen, welche in die urbes Gerasenorum fliehen, um den Vorgang zu melden (Luc. 8, 34). Aehnlich ist die Composition im Codex des Kaisers Otto im Münster zu Aachen[5]. „Der evangelische Bericht (Marc. 5, 4) betont, daß der Besessene in den Gräbern wohnte und an Händen und Füßen gefesselt war. Demnach erblickt man im Grunde des Bildes vier Grabsteine. Der Kranke steht, an Händen und Füßen gebunden, nur mit einem dunkelfarbigen Lendentuch bekleidet, vor dem Erlöser, welcher seine Hand erhebt und dem Teufel befiehlt, ihn zu verlassen. Ein kleines, langgeflügeltes Schattenbild steigt aus dem Munde des armen Mannes heraus, und unten reiten drei

---

[1] Z. B. *Garrucci* tav. 438[5]. 456. 458[1]. [2] Ibid. tav. 456.
[3] Ibid. tav. 248[2]. [4] Kraus Taf. XXVII. [5] Beissel Taf. XIV.

ähnliche Teufelsgestalten auf drei Schweinen im Wasser, während ein viertes Thier schon in den Wellen liegt. Hinter dem Herrn steht Petrus mit zwei Aposteln, oben aber sind zwei Eilboten vor der befestigten Stadt angelangt, über deren Mauer fünf Männer herabsehen und den Bericht über den Verlust ihrer Herden anhören."[1] Ganz ähnlich sind auch die Darstellungen in der Handschrift von Gotha und in den Wandgemälden zu Oberzell: auch hier steht Christus ungefähr in der Mitte der Scene, Petrus folgt ihm mit zwei oder mehreren Aposteln; der Besessene ist auch hier gefesselt, ein Teufel steigt aus seinem geöffneten Munde hervor und mehrere Teufel reiten unten in der Ecke die Schweine in den See. In Trier und Aachen hat der Besessene nur einen Lendenschurz, weil der Maler sich an Lucas anschließt, der sagt, er sei nackt gewesen; in Gotha und Oberzell ist er bekleidet, weil



Fig. 122. **Der Besessene von Gesara.** (Mosaik in S. Apollinare Nuovo in Ravenna.)

der Bericht bei Marcus (5, 1 ff.) seine Nacktheit nicht erwähnt. Die Gräber, in denen der Kranke wohnte, sieht man nur in Aachen; in S. Apollinare zu Ravenna ist es, wie wir oben gesehen, eine Felsenhöhle.

Eine Verschiedenheit von diesen Darstellungen zeigt das Malerhandbuch vom Berge Athos[2], welches sich eng an den Bericht von Matth. 8, 28 anschließt: „Eine Stadt, und außer derselben ein Berg und viele Grabmäler, und zwei Besessene kommen aus den Grabmälern hervor und halten die eine Hand auf die Erde gestützt und die andere gegen Christus ausgestreckt. Und Christus steht mit seinen Aposteln da und segnet sie; und eine Menge Dämonen gehen aus ihrem Munde hervor und fahren auf die dort

[1] Vgl. Beissel, Die Bilder der Handschrift des Kaisers Otto im Münster zu Aachen S. 77. [2] Schäfer S. 184.

weidenden Schweine los; die einen setzen sich auf dieselben, die andern fahren in ihre Mäuler. Und die Schweine stürzen sich ins Meer, und die Hirten fliehen zu der Stadt und schauen hinter sich." Die Hauptverschiedenheit besteht jedoch nur darin, daß das Malerhandbuch von **zwei** Besessenen redet, und daß sie gerade aus den Gräbern kommen und noch die Hand auf die Erde gestützt halten. Damit beweisen zu wollen, daß die obigen Handschriften eine „vollständige Unabhängigkeit von der griechischen Schablone" [1] zeigen, scheint uns zu weit gegangen zu sein. Daß mit dem „fliehen zu der Stadt und schauen hinter sich" nicht auch eine Meldung dort verbunden sein kann, ist nicht abzusehen.

Die blutflüssige Frau. In dem Augenblicke, als der göttliche Heiland sich anschickte, zu Jairus zu gehen, um dessen Tochter wieder ins Leben zurückzurufen, näherte sich ihm eine blutflüssige Frau und berührte sein Gewand (Matth. 9, 20. Marc. 5, 25. Luc. 8, 44). Schon in der altchristlichen Kunst ist auf zwei Darstellungen der Auferweckung des Töchterchens diese Scene unmittelbar mit jener verbunden. Die Tochter des Jairus liegt halb aufgerichtet auf dem Bette, und Christus erfaßt ihre Rechte, in der Linken eine Schriftrolle haltend; zu seinen Füßen liegt gerade ausgestreckt die blutflüssige Frau und erfaßt sein Gewand: so auf einem Sarkophage im Museum zu Arles [2]. Ein anderer Sarkophag desselben Museums [3] enthält die beiden Scenen **nebeneinander**: in der ersten Abtheilung links berührt Christus eine am Boden liegende Mumie mit seinem Stabe, und ein Apostel steht dabei; in der zweiten kniet die blutflüssige Frau vor ihm mit flehender Gebärde, und Christus legt seine Hand auf ihr Haupt. Einzeln begegnet uns die blutflüssige Frau sehr oft [4] auf Sarkophagen. Unzweideutig haben wir nach **de Waal** [5] die Blutflüssige vor uns, wenn eine sich niederbeugende Frau das Gewand des Herrn berührt, während dieser sich gleichsam überrascht nach ihr hinwendet. Ein solches Bild finden wir auf einem Sarkophage im Lateran, wo der Künstler in ganz ungewöhnlicher Weise Christum abgewendet von dem Zuschauer, aber mit dem Oberkörper dem Weibe sich zuwendend und die Rechte auf ihr Haupt legend dargestellt hat. Aehnlich ist es auf dem Sarkophage des Probus; auf einem andern Sarkophag des Lateran (Fig. 123) berührt die Kranke mit niederwärts ausgestreckter Hand

---

[1] **Beissel** a. a. O. S. 78. [2] *Garrucci* tav. 316 [5].

[3] Ibid. tav. 379 [1].

[4] Z. B. *Garrucci* tav. 314 [2.5]. 315 [4]. 317 [2]. 319 [1.4] (Kan.). 320 [1]. 321 [3]. 323 [6]. 330 [5]. 333 [1]. 334 [1]. 353 [1] (Kan.). 360 [1] (ob Kan.). 365 [1.2]. 366 [1]. 367 [2.3]. 370 [1] (Kan.?). 375 [3]. 376 [2] (Kan.?) 378 [3.4] (Kan.). 379 [1.2.4]. 380 [4]. 381 [2.4]. 397 [9]. 403 [4] (Kan.?), nach **Kraus**, Wandgemälde S. 9, Anm. 3.

[5] In Real-Enc. I, 639.

den Saum des Kleides. Eine dritte Art von Darstellungen zeigt uns die Frau kniend, während sie das Gewand des Heilandes faßt, und da dürften wohl beide Darstellungen ineinandergeflossen sein, da das Berühren des Kleides als Act flehentlicher Anrufung galt. In diesen Fällen läßt sich also nicht entscheiden, welche von beiden Frauen der Künstler hat darstellen wollen; es sei denn, daß besondere Umstände uns eher an die eine als an die andere denken lassen. So erscheint z. B. wahrscheinlicher im *Codex Syriacus*[1] die Hämorrhoissa, wo dem mit Petrus redenden Herrn das Weib von hinten sich nähert und kniend sein Gewand berührt. Auf Malereien war bisher unsere Scene ein Unicum; man kannte nur ein Beispiel in der Katakombe des Prätextatus. Wilpert[2] hat eine zweite Darstellung am Eingange in die Katakombe der hll. Petrus und Marcellinus gefunden. Wie auf unserem Gemälde ist die Anordnung auch auf den Sarkophagen die: die Kananäerin, stets ganz verhüllt, kniet, bald auf einem bald auf beiden Knieen, und berührt den Saum des Gewandes Christi; Christus schaut zurück und streckt die Hand nach ihr aus oder berührt ihren Kopf. Seltener liegt die Frau ganz auf dem Boden oder bückt sich nach dem Gewande, ohne niederzuknien; einmal wird sie zu Christus geführt, dem sie zum Dank für die Heilung ehrfurchtsvoll die Hand küßt. Die Scene wird als selbständig behandelt; nur einmal ist sie mit einer andern verschmolzen, indem das Weib Christum berührt, während dieser den Blinden heilt.



Fig. 123. **Die blutflüssige Frau.** (Von einem Sarkophage des Vatican.)

Mittelalterliche Darstellungen, die sich an obige im allgemeinen anschließen, finden sich im *Codex Egberti*[3] und in der Evangelienhandschrift zu Gotha, ferner an der Bernwardssäule zu Hildesheim und in den Wandgemälden zu Oberzell auf der Reichenau. In der Trierer Handschrift sehen wir Christus in Begleitung dreier Apostel, zu denen er zurückschaut, während er gegen die vor ihm stehenden principes und seniores, welche gekommen sind, um den Herrn zu dem todten Töchterlein des Jairus zu rufen, die Rechte sprechend erhebt; unmittelbar hinter dem Herrn steht tief gebückt und mit flehentlicher Gebärde die Hämorrhoissa; der hl. Petrus erhebt ebenfalls die Hände, offenbar um Fürbitte für die kranke Frau einzulegen, der Herr möge sie anhören, heilen und dann ent-

[1] *Garrucci* tav. 131[2].

[2] Cyklus christologischer Gemälde S. 8. 25. Abb. Taf. I—IV, 2 oben.

[3] Kraus Taf. XXV.

lassen. Das Gebärdenspiel ist reich angewendet auf diesem Bilde und verleiht der Darstellung eine ungewöhnliche Lebendigkeit; man meint aus den so trefflichen Bewegungen der Hände die Worte der Heiligen Schrift selbst zu lesen.

Auf dem Reichenauer Wandgemälde findet sich die blutflüssige Frau mit der Auferweckung der Tochter des Jairus zusammengestellt, und zwar in einer Weise, wie es auf den Denkmälern der ältern Zeit gewöhnlich ist, ohne irgend welche Scheidewand. Die Frau ist hier aufrecht stehend dargestellt und hat die Hände flehend erhoben; Christus steht vor ihr, indem er seine Rechte segnend gegen sie erhebt, in der Linken eine Schriftrolle haltend; hinter dem Herrn stehen zwei Apostel.

Das Malerhandbuch sagt: „Christus steht da und dreht sein Angesicht rückwärts zu den Aposteln. Und eine Frau kniet und hält den Saum (seines Gewandes) und schaut hinauf, und er segnet sie; und eine Menge Volkes ist rundum.“ [1]

Die Auferweckung der Tochter des Synagogenvorstehers, welchen Marcus Jairus nennt (Marc. 5, 35—43. Matth. 9, 23—26. Luc. 8, 49—56), kommt in der altchristlichen Kunst nicht häufig vor. Man zählt sie dreimal auf Sarkophagen: zweimal [2] haben wir sie mit der Heilung der blutflüssigen Frau zusammengestellt gefunden, und einmal [3] findet sie sich auf einem Sarkophag des Lateranmuseums. Einmal will sie Wilpert in einem Fresco in S. Priscilla gefunden haben, dessen ruinösen Zustand er in einer Zeichnung wiederherstellt [4]. In Elfenbeinen der ältern Zeit treffen wir den Gegenstand zweimal. In einem solchen in der Kathedrale von Pesaro [5] liegt das Mädchen auf einer altrömischen Lectica und hat bereits die Augen aufgeschlagen; zur Seite steht der Vater, während die Mutter am Kopfende der Lectica die Hände, aber mit einem Tuche bedeckt, flehend zum Herrn erhebt. Dieser naht sich, die Rechte segnend erhoben und in der Linken ein Kreuz tragend. Den Herrn umgeben drei Apostel, von denen der hl. Petrus, an dem Barte erkenntlich, die Todte dem Heilande empfiehlt. Auch hier finden wir die blutflüssige Frau, die kniend mit ihrer Rechten das Gewand des Herrn berührt. Eine zweite Darstellung auf einem Elfenbein zu Brescia [6] ist unter allen die schönste: das Mädchen ist hier schon aufgerichtet und sitzend auf der Lectica dargestellt und wird vom Herrn bei seiner Rechten erfaßt. Eigenthümlich ist, daß hier nur noch vier weibliche Figuren, alle mit aufgelösten Haaren und in einfache Tunica gekleidet, beigegeben sind; sie stehen hinter der Auferweckten und machen klagende Bewegungen, so daß hier wohl

---

[1] Schäfer S. 186. [2] *Garrucci* tav. 316 [3]. 379 [1].
[3] Ibid. tav. 316 [1]. [4] Cyklus christologischer Gemälde Taf. VII, 3.
[5] *Garrucci* tav. 439 [1]. [6] Ibid. tav. 442.

vier jüdische Klageweiber zu erkennen sind. Auch auf einem Sarkophag aus St. Maximin (Fig. 124) ist das Mädchen schon aufgerichtet und sitzend auf der Lectica dargestellt; desgleichen sieht man die Blutflüssige und den Synagogenvorsteher, welcher den Herrn um Heilung seiner Tochter anfleht. Auch hier streckt Christus seine Rechte nach dem todten Mädchen aus und richtet es auf.

Im Mittelalter finden wir unsern Gegenstand an der Bernwardssäule, im *Codex Egberti* und in den Wandgemälden zu Oberzell auf der Reichenau dargestellt. Im *Codex Egberti*[1] geht die Scene innerhalb eines Castellum vor sich, in das Christus eben eingetreten ist; das Mädchen liegt auf einem breiten, rothen Bette und ist weiß gekleidet; Christus ergreift ihre Rechte, während er in der Linken ein Buch hält; außerhalb stehen zwei Apostel und neben diesen zwei seniores. Mit wenig Veränderungen sehen wir diese Auffassung auch auf der Reichenau: im Hintergrunde sieht man zinnenbekrönte Mauern mit Häusern, ganz im römischen Stile. Vor einem Gebäude in der rechten Ecke steht ein breites Bett, auf welchem halb aufgerichtet ein junges Mädchen sitzt; hinter dem Bette stehen zwei Personen mit den Gebärden der Verwunderung; von links her nähert sich der Heiland, hinter ihm drei Apostel.

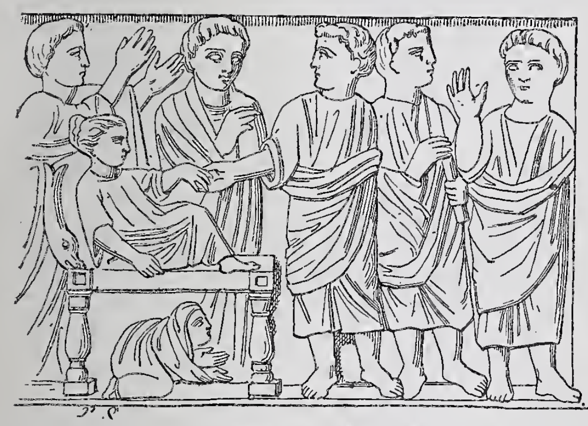


Fig. 124. **Auferweckung der Tochter des Jairus.**
(Sarkophag aus St. Maximin.)

Das Malerhandbuch der Griechen[2] hat die Scene so: „Ein Haus, und ein Mädchen sitzt auf einem goldenen Bette, und Christus steht vor ihr und hält sie mit der Linken an der Hand und segnet sie mit der Rechten. Und hinter Christus sind Petrus, Jacobus und Johannes. Und auf der einen Seite des Bettes ein Mann, welcher einen Pelz trägt und auf dem Haupte ein Tuch hat. Und auf der andern Seite des Bettes seine Frau, welche weint. Und außer dem Hause viel Volk."

Die Brodvermehrung. Die wunderbare Vermehrung von fünf Broden und zwei Fischen (Matth. 14, 17 ff. Luc. 9, 16. Joh. 6, 4) und diejenige

---

[1] Kraus Taf. XXVI. [2] Schäfer S. 186.

von sieben Broden und wenigen Fischen (Matth. 15, 36 f.) ist eine der häufigsten altchristlichen Darstellungen auf Gemälden[1], auf Sarkophagen besonders oft[2], auf Goldgläsern[3] und Mosaiken[4]. Man sieht hier den Herrn in der Regel die eine Hand auf die dargebotenen Brode, die andere auf die Fische gelegt; zu seinen Füßen stehen Körbe mit je drei Broden, oder der Erlöser legt die Linke auf die Fische, während die Rechte den Stab nach den in Körben am Boden stehenden Broden ausstreckt. Auf einem Sarkophage von S. Maria di Trastevere gehen statt des Stabes drei Doppelstrahlen als Versinnbildung der göttlichen Allmacht von der Hand Christi nach den Körben aus. Als eine hieroglyphische Andeutung des Vorganges hat man die fünf Brode und zwei Fische auf einem Grabsteine anzusehen, den Garrucci[5] abgebildet hat.

Die regelmäßig wiederkehrende Zusammenstellung des Wunders mit der Hochzeit zu Kana, der Heilung der Blutflüssigen oder des Blindgebornen legt nach Kraus[6] nahe, daß der Sinn des Beschauers zunächst im allgemeinen auf die Allmacht Gottes und seine Gewalt, die Kirche aus aller Drangsal zu reißen, hingewiesen wird. Diese Erklärung scheine durch das *εἰς ἐλπίδα λαῶν* in der Erzählung des Wunders in den Sibyllinischen Büchern (VIII, 278) bestätigt zu werden. Daß auch der Dank für die irdischen Gaben nahegelegt werden soll, wie Martigny meine, soll nicht in Abrede gestellt werden. Die Ausdeutung der Parabel auf das Geheimniß der Eucharistie lege sich indessen näher und werde auch durch den Vorzug unterstützt, den man der Darstellung des zweiten Wunders, wo von Gerstenbroden nicht wie bei dem ersten (nach Johannes) die Rede ist, zu geben pflegte. Man dachte hier an Weizenbrod und fand darin um so eher eine Beziehung auf das Sacrament.

Auf der Kathedra des hl. Maximin zu Ravenna[7] von ca. 550 finden wir die Brodvermehrung gerade so dargestellt wie meistens auf den Sarkophagen, nur daß die Brodkörbe zu den Füßen Christi fehlen und eine zweite Scene beigegeben ist, in welcher die Vertheilung der Brode und Fische geschieht.

Im Mittelalter treffen wir die erste Brodvermehrung, die Speisung der Fünftausend, in den Handschriften von Gotha, Bremen und Trier sowie auf der Bernwardssäule. Im *Codex Egberti*[8] steht Christus zwischen

---

[1] Z. B. *Garrucci* tav. 18^{3}. 20^{4}. 26^{2}. 33. 48^{2}. 49^{2}. 51^{1}. 70^{1}.

[2] Ibid. tav. 310^{1}. $312^{1,2,3}$. $313^{1,2}$. $314^{2,6}$. 315^{1}. 318^{4}. 320^{1}. 321^{3}. 352^{2}. $364^{1,2,3}$. $365^{1,2}$. 366^{3}. $367^{1,2,3}$. $369^{3,4}$. 372^{2}. 374^{3}. 376^{1}. $378^{3,4}$. $379^{1,3}$. 380^{4}. 382^{2}. 400^{7}. 402^{1}.

[3] Ibid. tav. 170^{3}. $176^{1,6,7}$.

[4] Ibid. tav. 249^{6}.

[5] Tav. 486^{6}.

[6] Real=Enc. I, 175 f.

[7] *Garrucci* tav. $419^{1,2}$.

[8] Kraus Taf. XXXVIII.

zwei Aposteln und legt die Hände auf die Brode, welche diese hinhalten; hinter den Aposteln zu beiden Seiten sitzen auf dem Boden die turbae und zwar alle jugendlich wie Knaben. Die zweite Brodvermehrung oder die Speisung der Viertausend ist im Bremer und Aachener Codex dargestellt; in ersterem sind es zwei Scenen: oben segnet Christus die Brode und Fische, unten theilen die Apostel die Gaben Christi aus. Im Aachener Codex[1] sieht man Christus auf grünem Rasen stehen, in weißem Unter- und dunklem Obergewande. Rechts und links bietet je ein Apostel in den Falten seines rothen Umschlagtuches runde, röthliche, mit einem schwarzen Kreuze bezeichnete Brode dem Herrn dar, auf welche derselbe seine nach beiden Seiten hin ausgestreckten Hände zum Segen legt. Anbetend beugen sich die Apostel vor dem Meister, als ob sie seine wunderthätigen Hände küssen wollten. Beide haben weißliches Haar und runden Vollbart. Im untern Theile des Bildes sind die sieben Körbe, in welche die Apostel die Ueberbleibsel sammelten, kreuzweise aufgestellt, so daß vier den Querbalken bilden, zwei weitere unten und einer oben steht. In den Ecken des so gebildeten Kreuzes sitzen vier Volksgruppen, von denen die beiden obern je sieben, die untern aber zehn und neun Personen zählen. Auch hier wie bei der Hämorrhoissa des *Codex Egberti* spielen die Hände eine große Rolle und zeigen, wie sehr der Künstler, welcher in den Gesichtern die Gemüthsbewegungen noch nicht auszudrücken vermochte, sich der Handbewegungen bediente, um den gewollten Eindruck zu erzielen. Die Männer in den vier Volksgruppen — entsprechend den Viertausend des Evangeliums — strecken ihre Arme aus und spreizen ihre Finger, damit offenbar den Gestus des Verlangens ausdrückend; sie haben auch hier wie in der Trierer Handschrift mehr ein knabenhaftes Aussehen und tragen wie dort keine Beinkleider und keinerlei Beschuhung.



Fig. 125. **Brodvermehrung.** (Sarkophagrelief.)

Weitere Motive als die Evangelienhandschriften um das Jahr 1000 bringt das Malerhandbuch der Griechen herbei: „Christus segnet die fünf Brode" (Matth. 14, 15—22). „Ein Berg, und ein Knabe trägt einen Korb mit fünf Broden und zwei Fischen. Und Christus steht da und schaut zum Himmel, hält mit der Linken den Korb und mit der Rechten segnet er ihn. Und neben ihm Philippus und Andreas und eine große Menge Menschen, welche an fünf Plätzen sitzen; und drei Apostel heben, ein wenig ge-

[1] Beissel, Aachener Codex Taf. XV.

bückt, Körbe auf ihre Schultern. Andere nehmen Stücke aus den Körben und reichen sie an die sitzenden Leute. Die andern halten Körbe und vertheilen selbst Stücke an die Leute." Bei „Christus segnet die sieben Brode" (Matth. 15, 29—39) heißt es: „Die sieben Brode und wenigen Fische sind in einem Korbe. Und Christus schaut gen Himmel und segnet sie. Und die Apostel vertheilen sie an die Scharen, indem sie je zwei vor sich einen gefüllten Korb tragen und andere dieselben austheilen." [1]

Die Heilung des Aussätzigen (Matth. 8, 1—4. Marc. 1, 40. 41. Luc. 5, 12—14) glaubte man bisher auf altchristlichen Bildwerken nicht zu sehen; doch veröffentlicht Wilpert zum erstenmal ein Fresco aus der Katakombe della Nunziatella, welche unzweifelhaft diese Scene enthält (Fig. 126). Eine zweite solche Scene wäre in Domitilla und eine dritte in der Katakombe des hl. Hermes, welche wie die vorige unrichtig copirt wurde. Die Anordnung der Gruppe ist bei allen dreien die gleiche: Christus spricht, und der Aussätzige fleht kniend um die Gnade der Heilung. Die Künstler hielten sich also genau an den Bericht des Evangeliums des hl. Marcus 1, 40—42: „Und es kam ein Aussätziger zu ihm; der bat ihn, fiel auf seine Kniee und sprach zu ihm: Wenn du willst, kannst du mich reinigen. Jesus aber erbarmte sich über ihn, streckte seine Hand aus, rührte ihn an und sprach zu ihm: Ich will, sei gereinigt! Und als er gesprochen hatte, wich alsogleich der Aussatz von ihm und er war rein." Um ein Mißverständniß oder eine Verwechslung der Scene mit der Blindenheilung zu verhüten, ließen die Künstler den Gestus des Berührens unbeachtet und malten Christum in der Haltung des Redenden. Es begegnet uns dann die Scene erst wieder auf Elfenbeinen des 10.—11. Jahrhunderts; sonst sehen wir sie nur noch auf den Gothaer und Bremer Handschriften, erstere mit der Inschrift: Leprosum mundat, hic servum famine curat, letztere mit der Inschrift: Leprosi maculas mundat divina voluntas. Auf dem *Codex Egberti* [2] sehen wir den Leprosus bittend vor dem Herrn stehen; er ist halb nackt und mit Geschwüren bedeckt und trägt das ihm umhängende Horn, die Tuba, mit welcher er die Leute vor seiner Begegnung zu warnen hat (3 Mos. 13, 45). Christus steht vor ihm, die Rechte segnend gegen ihn erhoben; hinter ihm zunächst Petrus, der die Hände verwundernd ausstreckt und allein den Nimbus außer Christus unter den sieben weitern Aposteln hat. Erweitert ist die Scene in der Reichenau dadurch, daß die Fortsetzung der Geschichte, wie sich nämlich der Leprosus dem Priester stellt, angegeben ist. Links sieht man, ganz ähnlich wie im *Codex Egberti*, eine flehende Gestalt, die Hände

---

[1] Schäfer S. 188. 189.

[2] Kraus Taf. XX.

nach dem (fast ganz zerstörten) von sieben Aposteln gefolgten Erlöser ausstrecken. Nach dem Evangelium hatte der Herr dem Geheilten geboten, sich dem Priester zu zeigen und das durch das Gesetz Mosis (3 Mos. 14, 2) vorgeschriebene Opfer zu bringen. Deshalb sehen wir rechts den Priester, mit einem Buche auf dem linken Arme, den rechten erhoben, auf einer Bank vor dem Tempel sitzen; es naht ihm der Geheilte, welcher das Opfer des Armen bringt (turturem sive pullum columbae); er trägt hier nicht mehr das Gewand der Aussätzigen (habebit vestimenta dissuta, Lev. 13, 45), sondern das der Gereinigten, nämlich Tunica und Ueberwurf. Das Horn, das er getragen, hängt am Eingang des Tempels. Das Malerhandbuch sagt: „Ein Berg, und auf demselben Christus mit den Aposteln, und vor ihm ein Mensch, nackt, voll Wunden, und kniet vor Christus. Und Christus hält seine Hand an das Haupt des Aussätzigen, von dessen Mund es herabfällt wie Fischschuppen.“ [1]



Fig. 126. **Heilung des Aussätzigen.** Aus der Katakombe della Nunziatella. (Nach Wilpert, Ein Cyklus christologischer Gemälde.)

Die Heilung des Blindgebornen. Das Neue Testament berichtet von mehreren Blindenheilungen. In der Nähe von Jericho heilte Jesus den blinden Bartimäus durch ein Wort (Marc. 10, 46—52. Luc. 18, 35—42); nach der Erweckung der Tochter des Jairus heilte er zwei Blinde, die ihm folgten, durch Berührung ihrer Augen (Matth. 9, 27—31); den Blindgebornen machte er dadurch sehend, daß er dessen Augen mit einem Teige aus Speichel und Erde bestrich (Joh. 9, 1—8) [2]. Diese verschiedenen Blindenheilungen findet man auf altchristlichen Monumenten, besonders auf Sarkophagen, dargestellt; die Heilung des Blindgebornen insbesondere aber gehört zu denjenigen Scenen, welche in den Katakombenbildern und auf den Sarkophagen am allerhäufigsten vorkommen, auch auf den Mosaiken, Elfenbeinen u. s. w. fehlen sie

---

[1] Schäfer S. 183. [2] Vgl. Münz in Real-Enc. I, 169.

nicht. In den Katakomben findet man sie auf einem Frescobilde im Coemeterium S. Domitillae [1] (Fig. 127), wo Jesus dem knienden und flehentlich die Hände emporhebenden Blindgebornen mit dem Zeigefinger das Auge berührt; Christus mit lang herabwallendem Haare ist mit der Tunica und dem Pallium, das er mit der linken Hand heraufzieht, bekleidet; den rechten Fuß hat er auf einen Stein gesetzt. Der Blindgeborne ist nur mit einfacher Tunica bekleidet. Eine zweite Darstellung, wo der Blindgeborne ebenfalls kniet und die Arme flehentlich ausgestreckt hat, ist in S. Marcellino e Pietro [2].

Auf Sarkophagen zähle ich die Heilung des Blindgebornen etwa 43mal, und zwar nach Garrucci [3]. Er ist gewöhnlich mit einfacher Tunica bekleidet, klein dargestellt, und Christus bestreicht mit einem oder zwei Fingern das Auge desselben; einigemal [4] hat er einen gewaltig dicken Stock bei sich, an dem er sich mit beiden Händen hält. Auf Mosaiken findet er sich in S. Apollinare Nuovo zu Ravenna [5] und in der Cappella di S. Maria del Presepe [6], wo er als Erwachsener erscheint, mit einem Stocke in der Hand. Auf Werken der Kleinkunst zählt man ihn etwa elfmal [7]; er erscheint gewöhnlich kleiner als Christus, mit einem Stocke in der Linken, während besonders auf den Elfenbeinen Christus ein Kreuz trägt; einmal [8] kommen zwei Blinde aus einem Hause heraus und gehen an Stöcken dem Herrn entgegen. Die Heilung der zwei Blinden ist auch auf einem der vaticanischen Sarkophage [9] ausgemeißelt. Jesus, begleitet von zwei Aposteln, legt dem einen Blinden die rechte Hand aufs Haupt, während die linke eine Buchrolle hält; von den Blinden, die auch hier ganz klein dargestellt sind, um die Inferiorität Christo gegenüber auszudrücken, führt der vordere mit einem Stabe in der Hand den an ihn sich anklammernden zweiten [10].



Fig. 127. **Heilung des Blindgebornen.** (Aus dem Coemeterium S. Domitillae.)

---

[1] *Garrucci* tav. 29 [3]. [2] Wilpert a. a. O. S. 28, Taf. I—IV, 3 oben.

[3] Tav. 313 [1. 2. 4]. 314 [5]. 315 [1]. 318 [1. 4]. 319 [3]. 320 [1]. 321 [3]. 322 [1]. 341 [3]. 353 [1]. 358 [3]. 361 [1]. 364 [2. 3]. 365 [1. 2]. 366 [3]. 367 [1. 2. 3]. 370 [1]. 372 [2. 3]. 374 [3]. 375 [1. 3]. 376 [2. 3]. 378 [1]. 379 [1. 2. 4]. 380 [1. 2]. 382 [2]. 384 [4]. 400 [4. 7]. 402 [2. 3].

[4] Ibid. tav. 341 [3]. 353 [1]. 400 [4]. 402 [2]. [5] Ibid. tav. 249 [4].

[6] Ibid. tav. 279 [1].

[7] Ibid. tav. 419 [4]. 438 [3. 4. 5]. 439 [1]. 443. 448 [13]. 455. 458 [1]. 460 [8].

[8] Ibid. tav. 455. [9] *Bottari* I, tav. 39.

[10] Abbildung in Real-Enc. I, 169, Fig. 75.

Nach Münz[1] sind die Abbildungen der Blindenheilungen keine rein historischen, sondern historisch-symbolische Bilder. Durch dieselben sollte nach dem Ausspruche des hl. Isidor von Sevilla (Allegoriae ex Novo Test.) ausgedrückt werden, daß der in Geistesfinsterniß versunkenen und in Todesschatten sitzenden Menschheit (Is. 9, 2) durch Christus Erleuchtung gebracht wurde. Die Veranlassung zu dieser symbolischen Auffassung finde man in dem ersten Briefe des hl. Petrus 2, 9, wo es heißt: „Ihr seid das erworbene Eigenthum dessen, der euch aus der Finsterniß berufen hat zu seinem wundervollen Lichte.“ Zur größern Verdeutlichung, daß allein das Evangelium Christi der Menschheit Erleuchtung bringt, hatte Christus auf manchen Darstellungen eine Schriftrolle (Symbol der Heiligen Schrift, des Evangeliums) in seiner Linken. Nach dem hl. Augustinus (Tract. 44 in Iob), dem hl. Irenäus (Haer. V, 15) und Sedulius (Opus paschale III) wären die Blinden-Heilungen auch Vorbilder der Auferstehung und der darauffolgenden Anschauung Gottes, wodurch uns übernatürliche Erleuchtung zu theil wird, nach den Worten des Apostels: „Jetzt sehen wir wie durch einen Spiegel räthselhaft, alsdann aber von Angesicht zu Angesicht.“

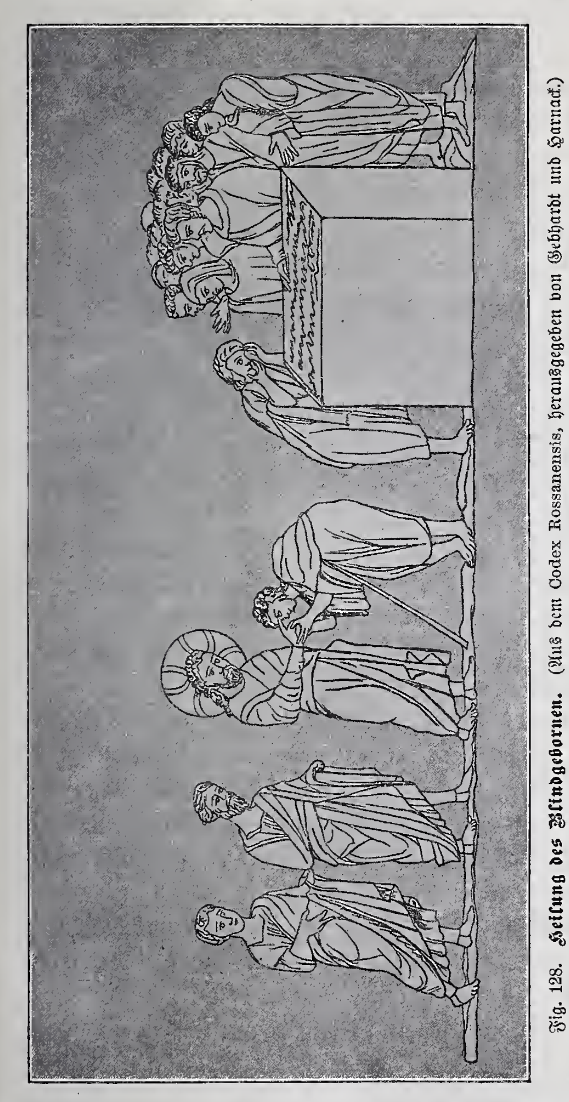


Fig. 128. **Heilung des Blindgebornen.** (Aus dem Codex Rossanensis, herausgegeben von Gebhardt und Harnack.)

[1] In Real-Enc. I, 169.

Die Darstellung des Blindgebornen ist auch später noch ein beliebter Gegenstand der christlichen Kunst. Es erwähnt seiner nach Kraus[1] das Gedicht der Anthologia graeca[2], er war in der Kapelle Johanns VII. in S. Pietro musivisch gebildet[3], Damascenus gedenkt seiner[4] sowohl wie Walafried und Ekkehard; ersterer sagt V. 23:

Ex limo reparat quidquid natura negabat,
Qui luteum primo totum plasmaverat Adam:

letzterer S. 23. 26:

Luminis ecce decus certus dominum dare caeco (?).

In bildlicher Darstellung findet er sich schon im Codex von Rossano (Fig. 128), wo der Maler die Heilung in zwei Darstellungen vorführt. Er trägt ein ärmliches Gewand; Christus legt ihm eben den Finger auf das Auge. Auf dem zweiten Bilde wascht er sich das linke Auge, das rechte ist bereits sehend. Der Teich Siloe ist durch einen großen weißen Kasten mit dem himmelblauen Inhalt dargestellt. Eine Gruppe des erstaunten Volkes in bunten Gewändern umsteht den Kasten. Dann erscheint der Blindgeborne in den mittelalterlichen Evangelienhandschriften von Gotha, Echternach und Trier sowie in den Wandgemälden zu Oberzell auf der Reichenau; und auch das Malerhandbuch der Griechen hat ihn; hier heißt es: „Straßen in der Stadt Jerusalem, und ein blinder Jüngling, auf einen Stock gestützt, hat auf seinem Rücken einen Bettelsack hängen, und seine Zehen scheinen durch seine Schuhe durch; und der Blinde ist vor Christus. Und wieder sieht man einen Teich mit Wasser, und der Blinde wascht seine Augen.“[5] Diese beiden Scenen sieht man auch im Gothaer Codex; in der ersten steht der Blinde vor dem Herrn, der seine Augen berührt; in der zweiten wascht er sich am Brunnen, wie Christus ihm befohlen hatte, wo ein Hahn als Wasserspeier angebracht ist. Auf der Reichenau[6] sieht man im Hintergrunde die Civitas mit ihren Thürmen; der Herr tritt, von sieben Jüngern, deren erster ein Volumen trägt, gefolgt, zu dem mit Vorhängen behängten Thore heraus und legt die Hand, auch hier mit ausgestrecktem Zeige- und Mittelfinger, wie in der altchristlichen Zeit, dem Kranken auf, welcher, nur mit einem Colobium bekleidet, einen Stab in der Linken, flehend zu ihm herantritt. Rechts in der Ecke sieht man eine ganz gleich gebildete und gekleidete Gestalt mit zur Stirne gehobener Rechten forteilen; die so stark verletzte Gestalt ist wohl der Geheilte, welcher fortgeht, um sich nach dem Geheiß des Herrn im Teiche Siloe zu waschen. Im *Codex Egberti* finden wir zwei Heilungen eines Blinden, die bei Luc.

---

[1] Wandgemälde S. 11. [2] *Garrucci* I, 542. [3] Ibid. I, 581.
[4] Ibid. I, 590. [5] Schäfer S. 195.
[6] Kraus, Wandgemälde Taf. X.

18, 35—43 angeführte und die Heilung des Blindgebornen am Quell von Siloe (Joh. 9, 1—7; vgl. Marc. 8, 23); in der ersten Scene[1] sitzt der Blinde unter einem Baume, hat einen langen Stab in der Linken, und die Rechte streckt er gegen den Herrn aus, der auch seinerseits seine Rechte segnend gegen ihn erhebt. Den Herrn begleiten drei Apostel, Petrus an ihrer Spitze. In der zweiten Scene[2] weist der Blinde mit dem Zeigefinger auf seine Augen, hält in der Linken einen Stab und ist mit einem kurzen, nur bis an die Kniee reichenden Gewande bekleidet; hinter ihm ist der Aquaeductus Siloae in Gestalt eines hohen, mit Quadersteinen gebauten und thurmartigen Brunnens; neben dem Brunnen steht in gleicher Bauart eine Säule, auf welche ein Pfau gestellt ist, der Wasser aus seinem Schnabel in den Brunnen gießt. Den Herrn, welcher vor dem Blinden steht und segnend seine Rechte gegen diesen erhebt, begleiten zwei Apostel.

Die Heilung des Wassersüchtigen (Luc. 14, 2—5) findet sich in der ältesten christlichen Kunst nur ein einziges Mal, und zwar in der Cambridger Bibelhandschrift, welche nach 601 durch Gregor d. Gr. an den hl. Augustin nach England gesandt worden ist[3]. Man sieht hier den Herrn in der gewöhnlichen Stellung mit aufgehobener Rechten, der Wassersüchtige ist halb nackt und nur mit einem gelben Pallium über der Schulter bekleidet, neben ihm ein Begleiter. Später erscheint er im *Codex Epternacensis* mit der Beischrift: Curans hydropicum compescit famine ventum; ferner bei Walafried (Nr. 19):

Hydropicum tangente manu quae cuncta creavit,
Pallidus humor abit facies et laeta rubescit;

bei Ekkehard:

Indigus astat obis morbo possessus hydropis,
Quem cito dando manum dominus mandat fore sanum[4];

endlich haben ihn die Gothaer und Bremer Handschriften und die Wandgemälde auf der Reichenau. Hier bildet den Hintergrund eine Architektur: eine befestigte Stadt mit Zinnen, Thürmen und Thoren, rechts eine Mauer mit mächtigem Buckelwerk (Anspielung auf Luc. 13, 22: Et ibat per civitates et castella, docens et iter faciens in Ierusalem). Links tritt der Herr wiederum aus einer mit Vorhängen behängten Thüre (fast genau wie in dem vorhergehenden Bilde des Blindgebornen), gefolgt von sieben Jüngern, und streckt in derselben Weise die Rechte gegen den Kranken, welcher, nur mit einem Schurze bekleidet (der Bauch zeigt die Anschwellung des Wassers), offen-

---

[1] Kraus Taf. XXXI. [2] Kraus Taf. XL.
[3] *Beda*, H. E. I, 29. *Garrucci* III, 64.
[4] Kraus, Wandgemälde S. 10.

bar ganz entkräftet dem Erlöser entgegengeführt wird. Die Pharisäer, welche Jesus befragt, ob es erlaubt sei, am Sabbat zu heilen, erscheinen hier wahrscheinlich unter den Personen, welche den Kranken heranbringen: sie wollten ja den Herrn auf die Probe stellen (Et ipsi observabant eum; Luc. 14, 1).

Das Malerhandbuch sagt: „Ein Haus, und in demselben Christus mit den Aposteln, und vor ihm der Wassersüchtige nackt, nur Beinkleider tragend und ganz aufgedunsen; er stützt sich auf zwei Krücken und schaut Christum an; der aber segnet ihn; und rundum sind eine Menge Juden." [1]

Die Parabel vom armen Lazarus (Luc. 16, 19—31). Die Geschichte vom armen Lazarus und dem reichen Prasser finden wir in der altchristlichen Kunst noch nicht, wohl aber in den mittelalterlichen deutschen Evangelienhandschriften von Gotha, Bremen und Aachen sowie an der Bernwardssäule.

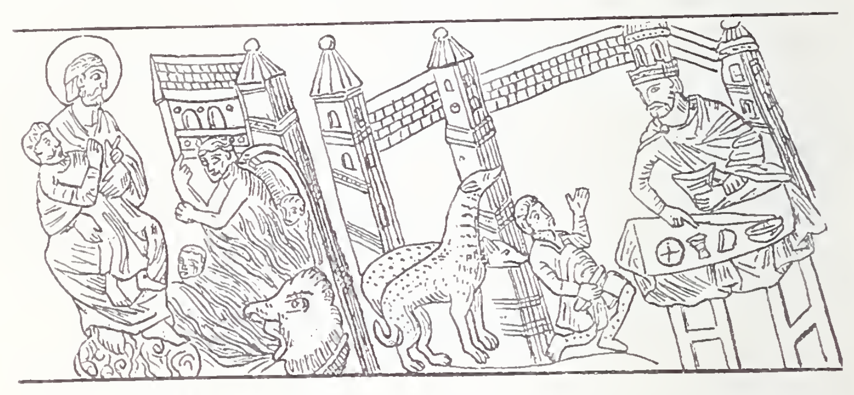


Fig. 129. **Die Parabel vom armen Lazarus.** (Von der Bernwardssäule zu Hildesheim.)

Im Codex von Gotha ist die Parabel in drei Bilderreihen dargestellt. Die oberste zeigt das Mahl des Reichen und den Armen vor dessen Thüre. In der mittlern Reihe ist dargestellt, wie die Seele des sterbenden Armen von den Engeln in Empfang genommen wird und im Paradiese in Abrahams Schoß ruht. Unten sieht man, wie Teufel sich der Seele des sterbenden Prassers bemächtigen, dieselbe wegtragen und in der Hölle peinigen. In der Bremer Handschrift ist die Parabel auf zwei einander gegenüberstehenden Seiten in je zwei Scenen gemalt. Auf der ersten Seite sieht man in der obern Hälfte das Mahl des Reichen und den Armen vor seiner Thüre, in der untern den Tod des Reichen und den des Armen. Die zweite Seite zeigt oben den Lazarus im Schoß Abrahams, unten den Prasser in der Hölle. An der Bernwardssäule sehen wir zwei Scenen (Fig. 129): in der

[1] Schäfer S. 192.

ersten sitzt der Reiche beim Mahle und liegt Lazarus vor ihm, in der zweiten ist er in der Hölle begraben und ruht der Arme in Abrahams Schoß. Das



Fig. 130. **Der reiche Prasser und der arme Lazarus.**
(Aus der Aachener Handschrift des Kaisers Otto, herausgegeben von P. Stephan Beissel.)

vortrefflichste Bild von der Parabel des armen Lazarus gibt aber unter allen Handschriften in Anordnung, Zeichnung und Farbengebung der Aachener Codex, der die Geschichte in drei Scenen zerlegt (Fig. 130). Es ist nach

Beissel[1], dessen Beschreibung wir hier folgen, eine der besten Leistungen der Handschrift und ein ehrenvolles Zeugniß für die hohe Kunstfertigkeit der ottonischen Zeit. Leider sind die neun Jahrhunderte, welche seit Herstellung verflossen, nicht spurlos an ihm vorübergegangen. Innerhalb des architektonischen Rahmens hat der Zeichner auf den Goldgrund zwei Kreise gelegt und zwischen dieselben in die Mitte des Bildes einen elliptischen Raum eingeschoben, welchen die Kreise zum Theil bedecken.

Im untern Kreise ist das Mahl des Prassers dargestellt, der in reichem Anzuge hinter der Mitte seines Tisches thront. Die Aermel seines weißen Kleides zeigen zwei Goldstreifen, sein braunrother Mantel ist mit Gold besetzt, auf seinem Haupte glänzt eine Krone und in seiner Hand hält er ein goldenes Täfelchen. Zu seiner Rechten und Linken sieht man je vier paarweise geordnete Gäste, alle in weißen Kleidern. Die beiden, welche an den Ecken der Tafel sitzen, haben braunrothe Mäntel wie der Hausherr. Auf dem hellgrünen Tischtuche, dessen unterer Rand mit einem breiten Goldstreifen besetzt ist, sieht man viele Gefäße aufgestellt, die so leicht und durchsichtig gezeichnet sind, daß sie als gläserne bezeichnet werden müssen. Der Arme liegt unten in der rechten Ecke, außerhalb des Kreises, der als Festsaal zu deuten ist. Bettelnd erhebt er den Krückenstock und die Arme gegen den Prasser und die Gäste. Zwei Hunde lecken die Wunden an seinen vom kurzen Gewande nicht bedeckten Händen und Füßen. Drei andere Jagdhunde eilen aus der linken Ecke herbei.

In der Mitte des Bildes legt eine Ellipse sich hinter den untern Kreis, worin der Reiche in seinen Prachtgewändern tafelt. Im Gegensatz zu den klaren Farben dieses Kreises sind die Töne der Ellipse braunroth gehalten. In der Mitte ist in dunkler Schattirung ein großer Frauenkopf gemalt, in dessen lange Haare, die sich nach beiden Seiten hin ausbreiten, das Wort abyssus (Abgrund der Hölle) eingeschrieben ist. Aus den Flammen, welche den elliptischen Abgrund füllen, erheben sich links die Köpfe der acht Gäste, welche ihre Augen weit öffnen und die Zähne zeigen (Heulen und Zähneknirschen!). Zur Rechten sitzt, in ganzer Gestalt sichtbar, der Prasser. Seine Haut ist häßlich rothbraun; ein dunkelrother Mantel bedeckt ihn nur nothdürftig. Mit der Linken weist er auf seine durstige Zunge hin, und bittend erhebt er jetzt seine Rechte zum verklärten Armen. Die Rollen sind also gewechselt.

Im obern Kreise ruht Lazarus wie ein Kind auf dem linken Knie des „Vaters“ Abraham. Neben dem Altvater wachsen zwei Bäume auf, die das Paradies sinnbilden, und zwei Engel neigen sich voll Bewunderung zum Armen

[1] Die Bilder der Handschrift des Kaisers Otto S. 91 f.

hin. Kleid, Mantel und Nimbus der Engel ist weißblau, roth und golden. Der verherrlichte Arme ist in den Farben ganz wie die Engel behandelt. Abraham trägt über seinem weißblauen Kleide einen hellgrünen Mantel; sein Hauptthaar und sein Bart ist hellgrau. Durch alle diese hellen Farben wird der obere Kreis noch lichter und freundlicher als der untere, in dem sich die Pracht des reichen Gastmahles entfaltet. Der Gegensatz der rothbraun gemalten Hölle steigert die Helle, welche der Künstler dem Paradiese gibt, das sich darum mit Glanz vom Goldgrunde abhebt.

Aehnlich wie im Bremer Codex finden wir im Malerhandbuche der Griechen die Parabel in vier Scenen dargestellt; der § 344[1] heißt: „Die Parabel vom Reichen und vom armen Lazarus. ‚Es war ein Reicher, und er kleidete sich in Purpur' u. s. w. (Luc. 16, 19). Darstellung: Ein Palast und in demselben ein Tisch mit verschiedenen Speisen, und ein Mann trägt glänzende und prachtvolle Kleider und sitzt an demselben und hält in der Hand einen Becher, und viele Diener bedienen ihn, indem sie verschiedene Speisen auftragen. Und wieder erscheint derselbe auf einem Bette, und Teufel ergreifen seine Seele, und um ihn sind weinende Frauen und Kinder. Und unter den Thüren des Palastes liegt ein Nackter mit Wunden auf der Erde, und Hunde lecken seine Wunden, und über ihm sind David mit der Zither und die Ordnungen der Engel und nehmen seine Seele mit Trompeten und Instrumenten auf. Und wieder sieht man die Hölle, und der Reiche brennt in ihr und sagt: ‚Vater Abraham, erbarme dich meiner' (Luc. 16, 24). Und gegenüber ihm ist das Paradies und darin Abraham. Und in seinem Schoße ist Lazarus. Abraham aber antwortet dem Reichen: ‚Kind, bedenke, daß du Gutes in deinem Leben empfangen hast' (Luc. 15, 25)." Diese Scene ist besonders auch in mittelalterlichen Sculpturen an Kirchen dargestellt, und zwar an Kirchthüren, Seitenportalen u. s. w.

6. Die Verklärung Christi.

Von der Auferstehung, als der Krönung des messianischen Werkes, abgesehen, gibt es wohl im Bereiche der evangelischen Geschichte keinen Vorgang mehr, der gleich überwältigend, nach allen Seiten lichtvoll, so wie die Verklärung Christi auf dem Berge Tabor das ganze Geheimniß des Menschensohnes offenbarte. Kein Wunder, daß alle drei Synoptiker von dem Vorgange des Geheimnisses und dessen äußerem Verlaufe ein so anschauliches Bild geben (Matth. 17, 1—13. Marc. 9, 1—12. Luc. 9, 28—36), alle drei einstimmig wie sonst nie ihre Erzählung mit der Zeitangabe beginnend:

[1] Schäfer S. 225.

„nach sechs Tagen" sei Jesus zur Verklärung aufgebrochen, d. h. „sechs Tage" nach dem großen Worte vom Leiden und Sterben des Messias. Auch in einem eigenen Feste ist das Geheimniß schon in den ältesten Zeiten im Morgen- und Abendlande gefeiert worden: es findet Erwähnung in den frühesten Menologien der Griechen und in den ältesten Martyrologien der Lateiner. Calixtus III. soll für dieses Fest ein eigenes Officium eingeführt haben, also schon um die Mitte des 5. Jahrhunderts [1]. Damit stimmen auch die Darstellungen des Festgegenstandes in der bildenden Kunst überein. Als das älteste Beispiel hiervon ist die Lipsanoteca von Brescia (Reliquienkästchen in Kreuzform mit Elfenbeinreliefs) aus dem 4. Jahrhundert anzusehen; man sieht hier aber bloß den jugendlichen Christus zwischen zwei andern, ebenfalls unbebarteten Männern und oben die herabreichende Hand Gottes [2], die Apostel fehlen. Man hat darum auch an verschiedene andere Ereignisse gedacht, die hier dargestellt sein sollen [3]. Viel jünger ist eine Darstellung auf den Mosaiken der St. Katharinenkapelle auf dem Sinai, welche Martigny dem 4. Jahrhundert zuweist, die aber nicht vor der Erbauung der betreffenden Kapelle im Zeitalter Justinians entstanden sein kann. Hier [4] sieht man Christus ganz in sich gesammelt, die Hände wie zum Gebete gefaltet, in einer Mandorla stehen; zu beiden Seiten stehen Moses und Elias, ihre Rechte wie sprechend gegen Christus erhoben; zu seinen Füßen sind die drei Jünger: Petrus zu unterst hat sich ganz zur Erde gebeugt und verhüllt mit den Händen sein Angesicht, Johannes und Jacobus zu seinen Seiten knien, haben voll Verwunderung ihre Hände ausgebreitet und schauen zu dem verklärten Meister auf. Nur Moses und Elias haben Bärte, sonst aber kein Erkennungszeichen außer ihrer Beischrift; nur Christus hat den einfachen Nimbus. Ein Elfenbein der Bibliothek Barberini, welches unser Sujet zeigt, gehört dem 6. Jahrhundert an, wie auch die Darstellung der Verklärung Christi in einem Mosaik in S. Apollinare in Classe zu Ravenna (Fig. 131), wo Christus nicht in Person erscheint, sondern unter dem Symbol eines reich verzierten Kreuzes, neben dessen Querbalken A und ω steht; über dem Kreuze stehen die Buchstaben *IXΘΥC*, unter demselben die Worte SALVS MVNDI. Zu beiden Seiten des Kreuzes ragen Moses und Elias, mit ihren Namen bezeichnet, aus den Wolken hervor; etwas tiefer erblickt man, durch drei Lämmer symbolisirt, die drei Apostel, welche Zeugen der Verklärung auf dem Tabor gewesen. Unten steht, ebenfalls mit dem Namen bezeichnet, der hl. Apollinaris zwischen zwölf Lämmern.

---

[1] Cf. *Martigny*, Dict. des antiquités chrét. p. 764.

[2] *Garrucci* tav. 444.

[3] *Garrucci*, Storia dell' arte crist. VI, 65. [4] Ibid. tav. 268.

Dem 8.—9. Jahrhundert gehört das Mosaikbild der Verklärung Christi am Triumphbogen in der Kirche S. Nereo e Achilleo zu Rom [1] an. Christus mit dem Kreuzesnimbus steht hier inmitten einer lichten Wolke, durch die Mandorla vorgestellt, und erhebt die Rechte sprechend, in der Linken trägt er eine Schriftrolle; außerhalb des Lichtkreises stehen zu beiden Seiten Moses und Elias, die ähnlich wie in der St. Katharinenkapelle auf dem Sinai die Rechte sprechend zu dem Herrn erheben. Zur rechten Seite des Heilandes kniet tief gebeugt anbetend der hl. Petrus, links knien ebenso Johannes und Jacobus; sie halten alle drei ihre Hände unter dem Obergewande verdeckt voll Ehrfurcht gegen ihr Angesicht, als wollten sie dasselbe vor dem überirdischen Glanze schützen. Die drei Apostel haben den Nimbus, nicht aber Moses und Elias, von denen der eine eine Schriftrolle in der Rechten hält, der andere aber seine Linke unter dem Obergewande birgt.

Vom Ende des 9. Jahrhunderts an und die folgende Zeit sehen wir eine doppelte Art der Darstellung in der Verklärung Christi: entweder sehen wir den Verklärten in einer Mandorla, die gewöhnlich noch von einem Strahlenkranze umgeben ist, so daß sehr oft auch die beiden Propheten und die drei Apostel davon beschienen werden, oder aber Christus steht auf der Spitze eines Berges. Letztere Art der Auffassung und Anlehnung an die Worte der Heiligen Schrift (Matth. 17, 1) sehen wir schon in dem Manuscript, welches die Reden des hl. Gregor von Nazianz enthält und der Nationalbibliothek zu Paris angehört, und das für den Kaiser Basilius den Macedonier, also zwischen 867 und 886, angefertigt wurde. Waagen [2] sagt darüber: „Aelteste (?) mir bekannte Vorstellung dieses Gegenstandes, durch Erfindung und Ausführung gleich ausgezeichnet. In einem Rund von gelber Farbe steht der in Gestalt und Ausdruck sehr



Fig. 131. **Verklärung Christi.** (Mosaik aus S. Apollinare in Classe.)

[1] *Garrucci* tav. 284.

[2] Kunstwerke und Künstler in Paris (Berlin 1839) S. 206.

würdige Heiland in einer Tunica von hellblauer, einer Toga von hellgrüner Farbe auf dem Berge, die Rechte erhoben. Rechts Moses, ganz jugendlich, links Elias in hellvioletten Gewändern, von edlem Ausdruck der Köpfe. Unten rechts Petrus stehend, zunächst Johannes, im Begriff sich niederzuwerfen, links Jacobus kniend." Nach Dr. Erich Frantz[1] sind auch „Reinheit der Zeichnung, verständige und klare Anordnung, schöner Wurf der Gewandung bemerkenswerth". Um das Jahr 1000 finden wir diese Art auch in der Bernwardssäule zu Hildesheim und in der Handschrift, welche Kaiser Otto dem Münster zu Aachen geschenkt. In diesem Aachener Codex[2] geht durch die Mitte des Bildes ein grün gemalter Erdstreifen, welcher die Scene in eine obere und untere Hälfte trennt. Letztere soll als Vordergrund, erstere als Hauptschauplatz dienen und die Spitze des Tabor darstellen. Auf dem Berge steht Christus bartlos, mit langem, dunklem Haar, punktirtem Nimbus, in dem ein rothes Kreuz gezeichnet ist, mit erhobenen Händen, ausgestreckten Fingern und in hellem, mit Lila schattirtem Ueberwurf, dessen lichte Farbe die Verklärung andeutet. Moses und Elias, welche zu beiden Seiten des Herrn erscheinen und ihre flach ausgestreckten Hände zu ihm hinwenden, haben wie alle übrigen Personen des Bildes weiße, bläulich schattirte Kleider, hellbraune, purpurartige Umschlagtücher und lange, helle Bärte. Unten, also im Vordergrund, beugen sich zur Rechten zwei Apostel tief zur Erde; zur Linken schaut Petrus halb gebückt zum Herrn empor. Die beiden knienden Apostel sind bartlos; Petrus aber hat, wie dies immer in dieser Handschrift und auch in den Codices von Trier, Gotha, Bremen und Hildesheim der Fall ist, kurzes, weißes Haar und einen weißen Vollbart. Die Stimme aus der Wolke ist durch drei Strahlenbündel angezeigt.

An der Bronzethüre zu Pisa aus dem 11. Jahrhundert steht Christus auf der Spitze des angedeuteten Berges, die beiden Männer des Alten Testamentes aber etwas tiefer, während die drei Apostel, ganz gleichmäßig unter obigen drei Gestalten vertheilt, am Berge sitzen. Auch Ghiberti an der Bronzethüre des Baptisteriums zu Florenz hat fast dieselbe Darstellung; nur stehen bei ihm die beiden Propheten auf gleicher Höhe mit Christus und ist die Gestalt des Moses durch Strahlen deutlich gekennzeichnet. Die Apostel aber sind förmlich zu Boden gestreckt und verhüllen ihre Angesichter vor der Uebermacht des Glanzes. Neben dieser mehr natürlichen Art der Darstellung mit der Andeutung des Tabor geht aber auch die andere her, welche Christus in einer Mandorla zeigt: so z. B. an den Bronzethüren von St. Paul in Rom und von Monreale und in einem Diptychon im Museum Barberini

---

[1] Geschichte der christl. Malerei I (Freiburg, Herder, 1887), 224.

[2] Beissel Taf. X und S. 74.

zu Rom, dann später noch im 14. und 15. Jahrhundert in den Mosaiken des Baptisteriums zu Florenz.

Das Malerhandbuch der Griechen sucht beide Arten der Darstellung zu vereinigen und stellt deshalb den Heiland auf den Berg, umgibt ihn aber hier mit dem Strahlenglanze; auch fügt es das Auf- und Absteigen des Herrn vom Tabor hinzu: „Ein Berg mit drei Spitzen, und auf der mittlern Spitze steht Christus in weißem Gewande und segnet; und um ihn ist Licht mit Strahlen; und auf der rechten Seite hält Moses die Tafeln, auf der linken steht der Prophet Elias und bittet und schaut auf Christum. Und unter Christus liegen Petrus, Jacobus und Johannes vor sich hin und schauen nach oben wie Verklärte. Und hinten auf der einen Seite des Berges ist wieder Christus mit den Aposteln, geht hinauf und zeigt ihnen die Spitze des Berges; und auf der andern Seite des Berges gehen wieder die Apostel hinab und schauen mit Furcht hinter sich. Und wiederum ist Christus hinter ihnen und segnet sie.“ [1]



Fig. 132. Giotto, **Verklärung Christi.** (In der Akademie zu Florenz.)

Bei Matthäus und Marcus lautet der genauere Ausdruck für die Verklärung Jesu: „er wurde umgestaltet“, und Lucas umschreibt uns diesen Ausdruck dahin: „das Ansehen seines Antlitzes wurde ein anderes“ (Luc. 9, 29). Näherhin stellen die Evangelisten diese „Umgestaltung“ dar, wenn sie fortfahren: „Sein Antlitz leuchtete wie die Sonne, seine Kleider aber wurden glänzend wie das Licht.“ Also nicht die Gestalt der Person änderte sich, daß

[1] Schäfer 189 f.

etwa der Verklärte ein anderer schien, den Anwesenden nicht mehr erkennbar war, sondern die Form der Zuständlichkeit, die Weise der Erscheinung, in der ihn seine Begleiter kannten, wurde eine andere, daß die gleiche Person mit den gleichen erkennbaren Zügen, mit der gleichen Leiblichkeit in einer höhern Zuständlichkeit, in einer übernatürlichen Weise der Erscheinung, eben wahrhaft verklärt vor Augen stand. Diese übernatürliche Weise der Erscheinung nun bildlich darzustellen, war für die Kunst keine geringe Aufgabe, ja sie war ihr bis zu einem gewissen Grade unmöglich, und hat sie darum zu dem Auskunftsmittel der Mandorla oder eines großen Lichtglanzes gegriffen. Doch blieb auch so noch die Gestalt des Erlösers an die Erde gebunden, es war noch die „Knechtsgestalt“, die er hier auf Erden angenommen. Und doch haben wir nach dem evangelischen Ausdruck in der Verklärung Christi eine wahre „Metamorphose“ [1], aber nicht in der unnatürlichen Weise, wie etwa die alte Mythologie von solchen Processen fabelt, sondern in dem erhabenen Sinne, wie er mit dem Geheimnisse der Menschwerdung, mit deren Zweck und tiefster Wurzel längst vorbereitet ist. „Der als Gottes Sohn von Ewigkeit göttliche Gestalt trug, nahm Knechtsgestalt an“, dahin faßt der Apostel das Verdienst der Incarnation zusammen. Diese Gestalt des Knechtes nun als die freigewählte, natürliche Erscheinungsform des Menschensohnes wird eine andere, daß der so Umgestaltete nicht mehr als „Knecht“, sondern als Herr, eben auch äußerlich im Glanze, in der Gestalt des Sohnes Gottes erscheint. Um nun diese Erscheinungsform des Menschensohnes künstlerisch zum Ausdruck zu bringen, hat die Kunst des Abendlandes, zuerst Giotto in seiner Transfiguration in der Akademie zu Florenz (Fig. 132), zu dem Auskunftsmittel gegriffen, daß sie Christus nicht auf der Höhe des Tabor stehen, sondern sich darüber wie ein Körper ohne Schwere, wie eine lichte Wolke erheben läßt. Rafael hat dies sogar, wie wir sehen werden, bei den beiden Propheten gethan. In dem Bilde Giottos also, klein von Umfang, aber groß im Stile, sehen wir zum erstenmal den Herrn schwebend, Moses und Elias aber sind kniend dargestellt in Anbetung vor dem Sohne Gottes.

Höchst eigenartig, aber in tief mystischer Bedeutung, hat unsern Gegenstand der Maler der Betrachtung, Fiesole, in einer Cella von S. Marco zu Florenz behandelt (Fig. 133): er hat den Heiland wieder wie früher auf einen „hohen Berg“, d. h. hier auf einen Felsen gestellt, und zwar in hochfeierlicher Gestalt, den faltenschweren Mantel über die linke Schulter geschlagen, beide Arme in fast horizontaler Richtung ausgespannt und das

[1] Die Griechen nennen die Transfiguration auch Metamorphose, und die Ueberschrift des Malerhandbuches für den betreffenden Gegenstand heißt: Ἡ μεταμόρφωσις.

Antlitz nicht nach oben, sondern geradeaus gerichtet; man meint, der Herr wolle die bevorstehende Art seines Todes am Kreuze seinen Jüngern auf Tabor vorausverkünden und andeuten, und es ist dem Betrachter die Entscheidung überlassen, ob es mehr diese Andeutung seines Todes oder der von ihm ausgehende und ihn umfließende Lichtglanz sei, der eine so große Bewegung in



Fig. 133. Fiesole, **Verklärung Christi.** (S. Marco in Florenz.)

den drei Aposteln hervorgebracht hat. Ebenso eigenartig wie das Ganze hat Fiesole auch die beiden alttestamentlichen Erscheinungen aufgefaßt.

Wie wird sich die Erscheinungsweise der beiden Propheten in der christlichen Kunst gestalten müssen? Wir werden vor allem festzuhalten haben, auf welch verschiedenen Wegen seinerzeit der eine und der andere ihrem Erdenleben entrückt wurden. Moses ward sterbend, durch das allgemeine Menschenlos, zu den Vätern versammelt, während Elias, ohne zu sterben, „vom Herrn weggenommen

zum Himmel auffuhr"[1]. Der eine hat also, in der Unterwelt weilend, seinen irdischen Leib abgelegt, der andere harrt noch in seiner Leiblichkeit, an geheimnißvoller Stätte, der ernsten Aufgabe, für die er aufbewahrt erscheint. Danach bietet es an sich keine Schwierigkeit, neben dem Menschensohne, dem verklärten, sich auch den Propheten Elias in voller verklärter Menschengestalt vorzustellen. Weniger einfach verhält es sich mit dem ältern Propheten, Moses. Man hat hier an eine förmliche vorübergehende Todtenerweckung gedacht, daß die Seele des Propheten, der Unterwelt entsteigend, eigens zum Zwecke unseres erhabenen Vorganges ihre leibliche Hülle wieder angezogen hätte. Natürlicher aber erscheint es den Exegeten[2], die Erscheinung des Entschlafenen nach der Analogie von Engelerscheinungen (z. B. des Engels des Tobias) zu würdigen, daß er ohne wirklichen Leib, nur in einer Scheingestalt, in der Hülle eines flüchtigen, ätherischen Gebildes, wie es dem Zwecke des Augenblickes genügt, sichtbar geworden sei. Um diese Verklärung der Propheten auszudrücken, haben die Künstler mehrfach dieselben in den Lichtglanz des Herrn hereingenommen, oder vielmehr sie haben diesen himmlischen Glanz auch auf die beiden alttestamentlichen Zeugen der Verklärung ausgedehnt. Nun aber entsteht für die bildende Kunst die Frage: Woran sollen die erscheinenden Propheten gerade als Moses und Elias erkennbar werden? Die altchristliche Kunst hat entweder gar keinen Versuch gemacht, diese Frage zu lösen, und hat beide gleich dargestellt[3], oder sie hat einem der beiden eine Schriftrolle in die Hand gegeben[4] oder hat, wie in den Mosaiken, ihre Namen beigeschrieben[5]. Wenn die Erklärer der heiligen Schriften wohl mit Recht annehmen, daß die Weise ihrer sichtbaren Erscheinung auf dem Tabor mit den hervorragendsten Momenten ihres irdischen Lebens zusammenhängen werde, wird auch die christliche Kunst in ihrer bildlichen Darstellung sich dieser Auffassung anschließen dürfen. „Auf der höchsten Stufe seiner Sendung, groß, wie sonst nimmer, in den Augen seines Gottes, steht Moses in dem Augenblicke, da er nach der schweren Sünde seines Volkes, nach der Anbetung des goldenen Kalbes, sich selbst zum Opfer anbot, ‚sich in den Riß stellte'[6], den Zorn des Herrn, die Vernichtung Israels abzuwenden; seiner Fürbitte gelingt es, Jehovah zu versöhnen, und als er endlich nach der Erneuerung des Bundes, nach langem, geheimnißvollem Verkehr mit seinem Gott vom Sinai niederstieg, gingen Strahlen aus von seinem Angesichte, die von dem Hochbegnadigten zeitlebens nicht mehr wichen."[7] Wie sollte die bildende Kunst nun Moses auf dem Berge Tabor neben Elias anders darstellen als mit den Strahlen

---

[1] 4 Kön. 2, 9—11. [2] Vgl. Grimm, Leben Jesu IV, 38.
[3] *Garrucci* tav. 444. [4] Ibid. tav. 284. [5] Ibid. tav. 268.
[6] Ps. 103, 23. Vgl. 2 Mos. 32, 32.
[7] 2 Mos. 34, 29—35. Vgl. Grimm a. a. O. IV, 39.

im Gesichte, woran er dann auch auf den ersten Blick zu erkennen sein wird! Ebenso nahe liegt das deutliche Erkennungszeichen für Elias. Der gewaltige Prophet erscheint mit dem Schlusse seines Erdenlebens zugleich auf der höchsten Stufe seiner Begnadigung, wenn er, geheimnißvoll genug, auf feurigem Wagen von feurigen Rossen zum Himmel emporgetragen wird. Warum sollte nicht dieses Gespann oder wenigstens eine Andeutung davon ihn auf dem Berge Tabor erkenntlich machen? Fiesole hat nun in obigem Bilde von S. Marco wohl dem Moses die Strahlen gegeben, den Elias aber ohne jedes Erkennungszeichen gelassen. Die Verklärung und das Geheimnißvolle in der Erscheinung der beiden Propheten hat er dadurch angedeutet, daß er bloß ihren Oberkörper sichtbar erscheinen läßt[1], dann aber den Leib gleichsam in flüchtigem, ätherischem Gebilde in die Luft übergehen läßt. Zu einem Betrachtungsbilde höherer Art hat er noch das Gemälde dadurch gestempelt, daß er zu beiden Seiten im Mittelgrunde die heilige Jungfrau und den hl. Dominicus anbetend knien läßt.

Perugino in seiner schönen Verklärung Christi in der Pinacoteca Vanucci zu Perugia (Sala del Pinturicchio e Perugino Nr. 2) kehrt wieder zur Mandorla zurück, mit welcher er den Heiland umgibt; auch bei ihm steht derselbe nicht auf dem Berge, sondern hat sich über dessen Spitze erhoben und steht auf einer kleinen Wolke, welche die Inschrift trägt: Bonum est nos hic esse. Unmittelbar darunter sitzen oder knien die drei Apostel, neben Christus aber knien, jedoch ohne besondere Erkennungszeichen, die beiden Propheten. Die Stimme des himmlischen Vaters ist durch von oben herabkommende Strahlen und die zu beiden Seiten des Hauptes Christi angeschriebenen Worte: Hic est filius meus dilectus, angedeutet.

Am berühmtesten unter allen Verklärungsbildern ist die Transfiguration Rafaels in der Galerie des Vatican (Fig. 134). Sie wurde durch den Cardinal Giulio dei Medici, nachmaligen Papst Clemens VII., für die Hauptkirche seines Bisthums Narbonne bestellt; nach dem Tode des Meisters kam aber das Bild von Rom nicht mehr fort, sondern blieb zuerst in der Wohnung des Bestellers und wurde dann nach einiger Zeit von ihm auf den Hauptaltar von S. Pietro in Montorio gestiftet; in der Revolutionszeit von den Franzosen entführt, wurde es 1815 wieder zurückgegeben und kam in die Galerie des Vatican. Es ist bekanntlich das letzte Bild, an welches der große Urbinate die Hand gelegt hat. Das weltberühmte Werk schildert zwei Vorgänge aus der heiligen Geschichte: im obern Theile sieht man die Ver-

[1] Aehnlich ein Holzschnitt (in Weigels Sammlung Nr. 157) von ca. 1470, wo Christus auf dem Tabor steht, zur Linken aber Moses von einer Wolke emporgehoben erscheint, und zwar, wie auch Elias, in halber Figur. Etwas tiefer am Berg sitzen die drei Jünger.

klärung Christi, im untern Theile aber malte der Meister jenen Vorgang mit dem besessenen Knaben, den die Synoptiker gleichmäßig und unmittelbar der Erzählung des Taborgeheimnisses anfügen (Matth. 17, 14—21. Marc. 9, 13—29. Luc. 9, 37—43). In dem Verklärungsbilde hat Rafael nach Giottos erstem Vorgange Christus ebenfalls emporschwebend dargestellt; mit ausgebreiteten Armen und mit nach oben gerichtetem Blicke schwebt der Heiland in einem unermeßlichen Lichtmeere, an dem auch die beiden Propheten, und zwar ebenfalls in der Luft schwebend, participiren. Letzteres Motiv, daß die beiden alttestamentlichen Männer ebenfalls schwebend dargestellt sind wie der Heiland, ist zwar selten, aber nicht neu. Schon ein Bild der altkölnischen Schule in dem Wallraf-Richartz-Museum zu Köln (Nr. 31) hat es. Eigenthümlich ist hier, daß der Heiland, der allein auf dem Berge steht und zu dessen beiden Seiten Moses und Elias schweben, in seiner Linken eine mit einem Kreuze geschmückte Erdkugel hält, auf die er niederschaut und mit der rechten Hand segnet. Die Jünger knien am Fuße des Berges und sehen entzückt zum Heiland empor; links bei ihnen kniet noch der Donator des Bildes im Gewande eines Geistlichen, dem die Inschrift beigegeben: Transfigurate Christe me glorificato. Im untern Theile der Transfiguration Rafaels sieht man links im Vordergrunde die übrigen neun Apostel, die in leidenschaftlichen Bewegungen den besessenen Knaben umringen, der auf der rechten Seite des Bildes von den Seinigen gehalten wird und den die Apostel vergeblich zu heilen suchen. Die verdrehten Augen, der geöffnete, schäumende Mund und die krampfhaften Bewegungen der Arme und Hände sagen uns deutlich, daß er eben einen starken Anfall erleidet und deshalb von seinem Vater gehalten wird. Es wird gewöhnlich angenommen, Rafael habe die beiden Scenen zu einer einzigen verbunden, und während er unten den Jammer und die Noth des Erdenlebens schildere, zeige er in lichter Höhe die Himmelsgestalt des Erlösers, die alles Leid hinwegtilge. Darauf sollen auch die Gebärden der Umstehenden deuten. Denn während eine großartige Frauengestalt, die, vom Rücken gesehen, niedergekniet ist, mit leidenschaftlicher Gebärde sich gegen die Apostel wendet und mit beiden Händen auf den unglücklichen Knaben hinweist, eine andere Frau aber, wohl die Mutter des Leidenden, mit innigem Blick um Erbarmen fleht, andere beschwörend und bittend ihr Gesuch unterstützen, erkenne man in den Aposteln den mannigfaltigsten Ausdruck der Ergriffenheit, der Theilnahme und zugleich der Rathlosigkeit. Der eine beugt sich weit vor und blickt mit starrem Ausdruck der Hilflosigkeit auf die Gruppe hin, ein anderer macht seine Gefährten mit ausgestreckter Hand darauf aufmerksam, wieder ein anderer (Andreas, eine der prachtvollsten Gestalten, im Vordergrunde links mit einem Buche sitzend) zeigt in seinen Gebärden Entsetzen. Aber einer unter ihnen, der ungefähr die Mitte der Gruppe

einnimmt, weist nach dem Berge hinauf und gibt den Angehörigen des Knaben die tröstliche Zuversicht, daß droben einer weilt, von dem Hilfe komme [1]. Neben dieser allerdings naheliegenden, aber doch für den Geist Rafaels zu einfachen und gewöhnlichen Erklärung wird man noch von einem theologisch tiefer liegenden Gesichtspunkte ausgehen müssen, um die künstlerische Zusammenstellung dieser beiden Ereignisse, die die Heilige Schrift nacheinander setzt, zu beleuchten. Schon der Auftraggeber scheint uns das nahezulegen. Wir glauben in dem Bilde den Gedanken verkörpert zu finden: Wenige Monate vor dem Ereignisse auf Tabor sind die Apostel vom Herrn ausgesendet worden und sind freudig ausgezogen. Die Wunderkraft des Meisters, seine Macht über Krankheit und böse Geister hat die Apostel bisher in Staunen versetzt, sie hat den Grund gelegt zu ihrem Glauben an den „Sohn Gottes“ und hat sie mächtig ergriffen. Nun aber sollte diese Wunderkraft des Meisters, diese Macht über Krankheit und böse Geister auch ihnen selbst, sie sollte ihrem Glauben an den Messias zur Verfügung gestellt werden. Dazu aber bedurften sie eines Glau-



Fig. 134. Rafael, **Verklärung Christi.** (Vatican in Rom.)

[1] Vgl. Lübke, Geschichte der italienischen Malerei II, 351.

bens nicht ohne Selbstverläugnung, nicht ohne Abtödtung des Fleisches, der sinnlichen Natur, eines Glaubens nicht „ohne Gebet und Fasten" (Matth. 17, 21). Diesen Glauben konnten sie aber nur dann haben, wenn sie noch am Meister hingen, auch nachdem er ihnen seine kommende Erniedrigung, sein Leiden und Sterben, verkündigt hat. „Der Menschensohn muß leiden und sterben; wer ihm nachfolgen will, muß sich selbst verläugnen und sein Kreuz tragen"; nur dieser Glaube, der Glaube an den gekreuzigten Sohn Gottes, ist stark genug, daß ihm nichts, selbst die Hölle in keiner ihrer schrecklichen Erscheinungen widerstehen kann. Wenn die neun Apostel nun vergebens sich mit dem besessenen Knaben abmühen und der Künstler sie zu dem Herrn auf Tabor hinweisen läßt, so will uns dieser Hinweis und diese unmittelbare Zusammenstellung im Bilde sagen: Nur der, der da jetzt verklärt ist, der aber „leiden und sterben" muß, treibt die Dämonen aus, die Apostel aber vermögen dies noch nicht, weil ihnen dieser höhere Glaube, verbunden mit Selbstverläugnung, noch fehlt, und weil „gewisse Geister nur durch Gebet und Fasten bewältigt werden", oder mit andern Worten: weil ihr Glaube noch nicht zur vollen Kraft gelangt ist. So gestaltet sich für uns denn auch diese Rafaelsche Transfiguration zu einem Betrachtungsbilde im eminentesten Sinne, und nicht umsonst hat auch der Urbinate, wie vor ihm Fiesole, seiner erhabenen Darstellung zwei contemplirende Personen in den Gestalten zweier Diakonen beigesellt, um diesen Charakter des Bildes als eines Contemplationsbildes in höherem Sinne auch äußerlich zu kennzeichnen.

Die Heilung des besessenen Sohnes (Marc. 9, 16—28), welche Rafael hier mit der Transfiguration zusammenstellt, findet sich für sich allein dargestellt schon in den Handschriften von Gotha und Aachen; in letzterer steht Christus auf der linken Seite und wendet sich zu dem Vater um, welcher ihm seinen vom Teufel gequälten Sohn bringt, der in krampfhafter Weise alle Glieder und das Haupt verdreht. Dem Vater folgen in drei Reihen fünf Männer und eine Frau, die seine Bitte um Hilfe unterstützen. Der weite rothe Mantel des Herrn flattert im Winde und bildet ein Gegengewicht zu dem Kranken, der sich unter den Händen des Vaters hin und her windet. Während der Vater als reicher Mann dargestellt ist mit weißem Vollbart, in rothen Beinkleidern und gelbem, bis zu den Knieen reichendem Rocke, trägt der Sohn nur ein langes weißes Kleid aus dünnem Stoffe. Die Mutter hat ihr rothes Oberkleid, das weit herabhängt, über das Haupt gelegt. Da man von den fünf Männern der Begleitung wenig mehr sieht als ihr rothes Haar, herrscht die rothe Farbe im Bilde vor und hebt sich die Gruppe des Vaters und des Besessenen, welche hell gekleidet sind, in lebhafter Weise heraus. Das Bild ist demnach nicht nur in der Zeichnung, sondern auch in der Farbe bewegt [1].

[1] Vgl. Beissel S. 81 und Taf. XVI.

Ein Verklärungsbild aus neuerer Zeit finden wir in der Altlerchenfelder Kirche zu Wien von Meister Führich; er hat sich Fiesole zum Vorbilde genommen, indem auch bei ihm Christus auf dem Berge steht, angethan mit röthlichem Unter- und weißem Obergewande, während Moses und Elias ihm, aber mehr rückwärts in den Wolken, zur Seite schweben; unten sieht man die drei Apostel.

---

c) Das Leiden Jesu.

Wir haben schon früher darauf hingewiesen, daß die altchristliche Kunst nur wenige Scenen aus der Leidensgeschichte des Herrn und diese selbst nur selten dargestellt habe; den Grund hierfür erkannten wir darin, daß die Kirche noch eine verfolgte war und alles vermieden hat, was irgendwie auf das niedrige Leben, auf die „Knechtsgestalt" des Heilandes hinwies. Deshalb aber anzunehmen, daß der altchristlichen Zeit Darstellungen aus der Passion gänzlich fremd gewesen seien, wäre unrichtig. Sie sind vielmehr in reichster Fülle vorhanden, und nur Weise und Charakter der Darstellungen sind von der gegenwärtigen Art verschieden, indem die altchristliche Kunst auch hier ihre Zuflucht zur Symbolik genommen und die Erniedrigung des Herrn versteckt unter dieser wiedergegeben hat.

Eine Passionsscene ist das Opfer Abrahams, das sich in zahlreichen Darstellungen auf Sarkophagen, in den Fresken der Katakomben, auf Ringen, Goldgläsern, geschnittenen Steinen u. s. f. findet und das Kreuzesopfer Christi bedeutet. Isaak, das Holz zur Opferstätte tragend, galt als ein Vorbild des kreuztragenden Heilandes. Tertullian, der zu Rom gewiß selbst die Gemälde der Katakomben oft betrachtet hatte, schreibt (Adv. Iud. c. 10): Isaac cum a patre hostia duceretur et lignum ipse sibi portaret, Christi exitum iam tunc denotabat, in victimam concessi a Patre, lignum passionis sibi baiulantis [1]. Eine Erinnerung an das Leiden, den Tod, das Grab und die Auferstehung des Erlösers ist dann das Bild des Jonas, der ebenfalls sehr häufig auf Sarkophagen, Grabsteinen, Goldgläsern u. s. w. vorkommt, und zwar in vier Scenen: wie er ins Meer geworfen und von dem Seethier verschlungen wird, wie er von demselben wieder ausgespien wird, wie er in der mit der grünenden Pflanze bedeckten Hütte ruht, und wie er unter der verdorrten, blätterlosen Pflanze sitzt oder liegt. Besonders oft trifft man ihn, wie er vom Seethiere verschlungen und am dritten Tage wieder ans Land gespien wird, um Tod und Auf-

---

[1] Weitere Stellen in Real-Enc. I, 4. Organ für christliche Kunst 1872, S. 58 f.

erstehung des Herrn zu symbolisiren, wie ja Christus selbst es so gelehrt. Der hl. Augustinus[1] sagt: Sicut ergo Ionas ex navi in alvum ceti, ita Christus ex ligno in sepulchrum vel in mortis profundum. Et sicut ille pro his, qui in tempestate periclitabantur, ita Christus pro his, qui in saeculo fluctuant.

Wenn in der altchristlichen Kunst mitunter das Leiden des Herrn offen dargestellt wurde, so geschah es nicht, wie später, in vielen Scenen[2], sondern sie faßte dann die ganze Leidensgeschichte unter einem Bilde zusammen, und zwar gewöhnlich unter dem der Darstellung der Verurtheilung Christi von Pilatus, oder sie ließ vom 6. Jahrhundert an, nachdem einmal Christus am Kreuze dargestellt wurde, die Kreuzigung Christi als Inbegriff der gesamten Passion des Herrn gelten. Besonders sind es die Sculpturen der Sarkophage, die sich nicht selten auf die Passion beziehen und sie in gedrängtestem Auszuge erzählen. Die Scenen sind hier dann zu einem Bilde combinirt und wie gleichzeitige Ereignisse nebeneinander gedrängt. Der Schmerz kommt noch fast zu keinem Ausdrucke, so daß sich z. B. in der Darstellung der Dornenkrönung, wie wir später sehen werden, die Dornenkrone hin und wieder in einen Blumenkranz verwandelt; das Kreuz, das der Herr nach Golgatha trägt, wird zum Miniaturkreuz, das mehr wie ein Ehrenzeichen als wie ein Marterwerkzeug aussieht, und der Herr trägt es erhobenen Hauptes, freudigen Antlitzes, leichten Schrittes. Bei der Verurtheilung durch Pilatus ist es mehr der Verurtheilte, welcher richtet; er steht in majestätischer Haltung da, wogegen Pilatus das Gesicht abwendet wie in Beschämung und Verwirrung. Man sieht so, wie die früheste Kunst sich nicht entschließen konnte, die Scenen der Passion als solche nachzubilden; sie übersetzte sie gleichsam in Scenen der Verherrlichung Jesu und stellte sie unter den Gesichtspunkt des Sieges und Triumphes Christi.

Erst vom 11. Jahrhundert an begegnen uns, besonders in Evangelienhandschriften, häufiger Scenen der Leidensgeschichte: so in den Handschriften von Gotha, Bremen, Trier, Aachen, Hildesheim und an der Bernwardssäule von Hildesheim; in den drei ersten finden wir unter andern z. B. die Scenen: Einzug in Jerusalem, Fußwaschung, Abendmahl, Judas, Gefangennehmung, Jesus vor dem Hohenpriester, Verläugnung Petri, Geißelung, Ecce homo, Christus vor Pilatus, Kreuztragung, Jesus am Kreuz, Abnahme vom Kreuze, Grablegung und Christus in der Vorhölle. Als aber vollends der hl. Fran-

[1] Ep. 40, ad quaest. 6 de s. mir.

[2] Nur auf einem Elfenbein des 6. Jahrhunderts im Vaticanischen Museum sehen wir vier Scenen der Passion Christi bei einander, nämlich: Pilatus wäscht seine Hände, Kreuztragung Christi, Verläugnung und Reue Petri, worauf wir im einzelnen zurückkommen werden.

ciscus von Assisi in Wort und Beispiel das arme Leben Jesu zu predigen begann und ein wunderbarer Zug der Gnade die Welt durchwehte, indem Gott durch seine und seiner Jünger Wirksamkeit das geistliche Leben durch und durch erneuerte, da finden wir zahlreiche Darstellungen der Passion. Mehr als zuvor wendet sich jetzt die Christenheit, angespornt durch diesen großen, wunderbaren Heiligen, der Betrachtung und Verehrung des Leidenswerkes zu, und was war natürlicher, als daß auch die christliche Kunst hieraus die fruchtbarsten Anregungen erhielt, welche sie zur Schöpfung einer unermeßlichen Zahl der vorzüglichsten Werke begeisterte!

Die frühere Zeit hat, wie oben gesagt, selten das Leiden Christi offen dargestellt, sie wollte den Herrn mehr in seiner Wunderwirksamkeit und in seiner Verherrlichung zeigen, und sie hatte selbst noch in den Bildern des Gekreuzigten stets mehr die Herrlichkeit des himmlischen Königs als sein Leiden durchleuchten lassen. Nun aber, nachdem der große Heilige von Assisi der Führer geworden, nachdem er durch seine eigenen Wundmale den Künstlern seiner Zeit und zunächst seiner Heimat die Bahn gezeigt, auf der sie wandeln sollten: da tritt jetzt mehr der Ausdruck des Schmerzes, der tiefsten Erniedrigung und Ohnmacht in den Kreuzesbildern wie in den Passionsbildern überhaupt in den Vordergrund. Es reihen sich jetzt um die Kreuzigung auch die einzelnen Vorgänge aus der Passion zu einem weiten, tief ergreifenden Bilderkreis. Mit besonderer Vorliebe begleitet dabei das fromme Gefühl die heilige Jungfrau auf dem Leidenswege. Dichtkunst und die bildenden Künste begegnen sich dabei in dem Ausdrucke der gleichen Empfindung. Ein Schüler des hl. Franciscus, Jacobus de Benedictis aus Todi († 1306), lieh in dem Hymnus Stabat mater, der auch in das deutsche Kirchenlied übergegangen ist, dem innigsten und heiligsten Mitleide mit dem Schmerze Mariä einen unübertroffenen Ausdruck. Den Widerhall der rührenden Klage, welche die heilige Dichtkunst darin angeschlagen, zeigen uns jene zahlreichen Bilder, worin neben dem leidenden und sterbenden Heilande Maria als erste und vollkommenste Nachfolgerin auf dem Leidenswege erscheint. Unter den Meistern der altitalienischen Schule offenbart uns Duccio (zwischen 1287 und 1320) die ganze Gewalt des innern Leidens. Aber es ist besonders bezeichnend bei ihm, daß er bei aller Betonung von Schmerz und Schmach in die Schilderung der Passion doch einen vollen Tropfen zarter Rührung fließen läßt, daß man sieht, er will den Effect des Bildes nicht einzig in Blut und Wunden verlegen und das zartere Gefühl nicht von der Roheit und Grausamkeit erdrückt werden lassen. An der Stätte, wo St. Franciscus begraben ward, in dem Heiligthum des Ordens, folgte Giotto († 1337); wir werden sehen, mit welch erschütternder Gewalt er das Leiden des Herrn zu schildern im stande ist. Wie tief ergreifend ist nur allein seine Pietà! Wir werden finden, mit

welch eindringlicher Wahrheit der gottbegnadigte Fra Giovanni da Fiesole (1387—1455), der nach Vasari „seinen Pinsel nicht eher zur Hand genommen, bevor er gebetet, und nicht den Gekreuzigten gemalt, ohne seine Wangen mit Thränen zu benetzen", den Eindruck wiedergibt, den er selbst aus der Betrachtung der mitleidenden Mutter unter dem Kreuze geschöpft.

Wie die Italiener finden wir aber auch die deutschen Meister des Mittelalters tief von Eindrücken der gleichen Richtung ergriffen. Zwar bildet die altkölnische Schule die Passion nicht in so vollständiger Reihe aus, sondern legt, wie auch die flämischen Meister, mehr Gewicht auf einzelne, fast regelmäßig wiederkehrende Bilder, namentlich der Kreuzigung. Aber doch ist hier wie dort die schmerzvolle Empfindung in der Gestalt des Heilandes wie das tiefinnerliche Mitleiden von Maria und Johannes zum hervorstechenden Zuge ausgebildet. Die Meister der flämischen Schule, Memling (nach 1477) und Roger van der Weyden der Aeltere (1400—1464) und der Jüngere (um 1528), schildern, wie wir sehen werden, z. B. in einer Reihe von Vesperbildern die Beweinung des Leichnams Christi mit tiefergreifender Wahrheit. Eine heilige Ruhe lagert über diesen Bildern, die zum stillen Versenken in den erschütternden Vorgang einladen. Die leidenvolle Mutter bleibt namentlich der Malerschule von Brügge wie ein heiliges Vermächtniß, und die schweren Heimsuchungen der Niederlande durch furchtbare Krankheiten im 15. Jahrhundert waren gewiß nicht ohne Einfluß auf die häufige Wiederholung solcher Andachtsbilder. Der mehr beschaulichen Auffassung der niederländischen Meister entgegen bildet die oberdeutsche Richtung, Martin Schongauer (1450—1488) voran, die bewegten Scenen aus der Passion mit Vorliebe aus. In ihren Passionsbildern spiegelt sich der Kampf zweier Mächte, der Hölle mit dem leidenden Erlöser. Die ganze Wuth der Unterwelt richtet sich gegen den Gottmenschen, der voll ruhiger Majestät unter Auswürflingen der Bosheit erscheint. Diese Richtung wird indes nicht selten zur Gefahr, so daß vielfach die Würde und Heiligkeit der Darstellung darunter leidet. Man sieht da auf der einen Seite die höchste Reinheit der Natur, echten Adel der Seele, wahre Frömmigkeit, Selbstüberwindung und Verläugnung, Zartheit, Milde und Würde, aber auf der andern erschrecken uns die abscheulichsten Fratzen der Gemeinheit, Roheit und Verworfenheit, die nicht selten so sehr in Caricatur übergehen, daß sie ins Lächerliche umschlagen.

Wie die Schöpfungen A. Dürers aus der Leidensgeschichte wie kaum ein anderes Werk zum Gemeingut des Volkes geworden sind, ist allbekannt.

Es ist geradezu eine eigene Erscheinung der mittelalterlichen Kunst, daß wir bis zur Zeit der Reformation und besonders auch unmittelbar vor dieser selbst so vielen Darstellungen der Leidensgeschichte

des Herrn begegnen: in Stein und gebrannter Erde, in Kupferstich und Holzschnitt, in Elfenbein und Holz, als Wand- und Tafelgemälde, ja in allen Arten der technischen Darstellungsweise finden wir zahllose Passionsbilder in den größten Domen wie in den kleinsten Landkirchen, in Kapellen und Wohnungen, an Wegen und Stegen. Besonders waren es die vervielfältigenden Künste, wie Holzschnitt und Kupferstich, durch welche diese Darstellungen in alle Schichten des Volkes getragen wurden und auf diese Weise einen unermeßlichen Einfluß auf das religiöse Leben wie auf die Pflege gesunden Kunstsinnes im Volke gewannen. Wenn sich in der Kunst am sichersten die geistige Richtung einer Zeit widerspiegelt, so muß diese Richtung im Mittelalter keine „finstere", sondern eine lichtvolle und erhabene gewesen sein. Groß und mächtig mußte der Einfluß der christlichen Wahrheiten auf die damalige Welt gewirkt haben, und das ganze Volksleben mußte von der mittelalterlichen Kunst durchdrungen gewesen sein, — denn ein solches Verhältniß zeigt uns die ganze Art der damaligen Kunst. Welch tiefe und innige Andacht aber mußte auch zum Leiden Christi bis zur Reformation im deutschen Volksleben geherrscht haben, wie sehr mußte es der Mittelpunkt des feierlichen Gottesdienstes sowohl wie der Hausandacht gewesen sein und welch große geistige Schätze und herrliche Fortschritte im religiösen Leben mußte das Volk aus den Betrachtungen des bittern Leidens und Sterbens Jesu Christi geschöpft haben! Wenn die Kunst es uns nicht sagen würde, schon die erbaulichen Volksbücher jener Zeit thun es kund. Und selbst in die Volksschauspiele ist das Leiden Christi aufgenommen worden; es ist ja aus der Geschichte bekannt, daß während des Mittelalters historische Thatsachen der Offenbarung, namentlich die Geburt des Erlösers, die Anbetung der Weisen aus dem Morgenlande, das Leiden des Herrn und Züge aus der Geschichte seiner Auferstehung, nicht bloß durch die von der Kirche angeordneten liturgischen Handlungen, sondern überdies noch durch eigentlich dramatische Darstellungen gefeiert wurden. Manche dieser „Weihnachts-, Passions- und Osterspiele" sind noch vorhanden; man nannte sie „Mysterien"; die ältesten Spuren derselben gehen bis in das 11., noch andere bis in das 9. Jahrhundert zurück. Sie wurden anfangs in der Kirche aufgeführt, und zwar zunächst von den Geistlichen; im Laufe der Zeit verlegte man sie auf den Kirchhof und andere öffentliche Plätze, und sie gingen mehr und mehr in die Hände des Volkes über.

Es ist nun allerdings — und wir werden es selbst finden, wenn wir jetzt auf die einzelnen Scenen der Leidensgeschichte des Herrn näher eingehen — nicht so leicht, das Leiden Christi bildlich wiederzugeben, und nur zu oft werden wir sehen, wie die christliche Kunst auf Abwege gerathen ist. Es ist schon deshalb schwer, die Leidensscenen Christi würdig wiederzugeben, weil die

bildende Kunst arm an Mitteln ist, vorherrschend psychische Vorgänge wiederzugeben. Das Eigenthümliche der psychischen Erregung ist eben die Unruhe, das Flammen, das Oscilliren; die Kunst aber kann nur einen Moment fixiren, einen Ausdruck ins Menschenantlitz legen und muß die Erscheinung in eine Stellung bannen. Wo nun hocherregte Stimmungen und Leidenschaften wenigstens im Aeußern sich deutlich abprägen, nicht mißzuverstehende Züge in Antlitz und Haltung eingraben, da kann die Kunst durch glückliche Wiedergabe dieser Züge auch Leidenschaften klar zeichnen. Aber wo, wie im ganzen Leiden des Herrn, Schmerz, Angst, Qual und Trauer durch Würde und Tugend beherrscht und gedämpft erscheinen sollen, da mag die Kunst verlegen nach Mitteln richtiger Nachbildung und wirksamen Ausdrucks fahnden.

1. Der Einzug Jesu in Jerusalem (Palmtag).

Wie die Kirche in ihrer Liturgie den Palmtag zur Passionszeit rechnet, so haben auch die christlichen Künstler den feierlichen Einzug Jesu in Jerusalem meistens zu den Darstellungen der Leidensgeschichte gezählt und mit ihm dieselbe eröffnet. Duccio (geb. 1260) z. B. schildert die Passion vom Einzug Jesu in Jerusalem bis zum Gang nach Emmaus. Maßgebend für die Darstellung unserer Scene muß Matth. 21, 5 und Zach. 9, 6 sein. Um die Weissagung in jeder Weise zu erfüllen, zieht Jesus auch als Fürst in die Hauptstadt seiner königlichen Ahnen ein. Nach alter Sitte ritten nämlich Israels Richter (Richt. 5, 10) und die Fürstensöhne bei Fest- und Freudenzügen auf Eseln und Maulthieren (Richt. 12, 14. 3 Kön. 1, 33). Er, welcher sein ganzes Erdenleben der Armut und Demuth geweiht hat, versparte diese feierliche Scene bis in die letzten Tage vor seinem Leiden, sie sollte dieses gleichsam einleiten, und daher stellt mit Recht auch die christliche Kunst diese Scene an die Spitze der Leidensgeschichte. Arm ferner und als Friedensfürst kommt er; darum hält er seinen Einzug in Jerusalem nicht auf stolzem Königsrosse und im Waffenschmucke, sondern „sanftmüthig“ und ohne äußere Macht und weltliche Hoheit reitet er auf einem Eselsfüllen, welches noch keine andere Last getragen. Diese Momente hat der christliche Künstler zu beachten, wenn er unsern Gegenstand wahr und würdig wiedergeben will.

In der altchristlichen Kunst finden wir den Einzug Jesu in Jerusalem erst auf Sarkophagen, welche der nachconstantinischen Zeit, aber doch noch der symbolischen Kunstrichtung angehören. Ich zähle hier die Darstellung bei Garrucci neunmal[1]; in der Kleinkunst finde ich denselben fünfmal[2]. Auf den Sarkophagen ist die Scene gewöhnlich so dargestellt:

[1] Und zwar tav. 317⁴. 313⁴. 314⁵. 322². 334². 348¹. 365¹. 372². 402¹.

[2] *Garrucci* tav. 137. 142². 418³. 454¹. 458.

Christus reitet auf dem Lastthiere; mit der Linken hält er den Zügel, und die Rechte ist wie segnend erhoben; unmittelbar vor dem Thiere breitet einer — gewöhnlich ist es eine Knabengestalt — ein Gewand aus. Meistens zuvorderst, mitunter auch zur Seite des Vorganges, steht ein Baum, auf welchen Zachäus, ebenfalls in Knabengestalt, gestiegen ist und den vorbeiziehenden Heiland betrachtet. In der Begleitung des Herrn sind in der Regel ein oder zwei Apostel. In dem bekannten Sarkophag des Junius Bassus[1] geht einer voraus und einer folgt nach. Am reichsten und lebhaftesten findet man die Composition entfaltet in einem Sarkophag des Lateranmuseums[2]. Christus auf dem Lastthiere erhebt die Rechte in gewöhnlichem Gestus; drei Knaben, zwei vor und einer hinter dem Thiere, breiten ein großes, weites Gewand aus, ein vierter hält einen Palmzweig. Zwei vorausgehende Männer sind vor dem Thore Jerusalems angekommen und hält der eine ein Gewand, der andere einen Palmzweig; hinter Christus folgen zwei Apostel, von denen der erste Hosianna rufend hoch seine Rechte erhebt. Mehr im Hintergrunde sieht man einen Palmbaum, auf welchem eine Kindergestalt ist, die einen abgebrochenen Zweig in der Linken hält.

In den Bildern der Kleinkunst fehlt der Baum mit Zachäus; nur das Relief am Stuhle des hl. Maximin zu Ravenna[3] hat ihn: Zachäus, klein von Gestalt, aber mit vollem Barte, steht hier mit ausgebreiteten Händen auf dem Baume. Christus in jugendlicher Gestalt sitzt quer auf dem Lastthiere, erhebt in gewöhnlicher Art seine Rechte und trägt mit der Linken ein kleines Kreuz auf der Schulter; eine weibliche Figur breitet ein Gewand, wie ein Netz aussehend, vor ihm aus. Daß Christus quer auf dem Lastthiere sitzt, sehen wir auch in dem syrischen Codex der Laurentiana zu Florenz und auf einem Evangeliariendeckel der Bibliothek in Paris[4]; auf letzterer Darstellung sitzt Christus auf einem Pferde und hält ein Kreuz in der Linken; es folgen vier Apostel mit Palmzweigen und zwar in raschem Schritte. Auf den Sarkophagen sehen wir drei- oder viermal beide Thiere, also auch die Eselin, welche dem Jungen folgt, aber ganz klein dargestellt, und man kann hierin nach dem Vorgange fast aller ältern Ausleger eine sinnbildliche Deutung erkennen. „Beide Thiere ließ der Herr herbeiführen zur Vorbedeutung, daß samt der Synagoge, welche schon lange die Last des Gesetzes getragen, auch das von jener Last nicht berührte Volk der Heiden zum Dienste des Heiles berufen werde" (Justinus Mart., Chrysostomus). Schon lebhafter ist unser Gegenstand im *Codex Rossanensis*[5] entwickelt. Christus, der einen ernsthaften Ausdruck zeigt,

[1] *Garrucci* tav. 365 [1].
[2] Ibid. tav. 314 [5]. [3] Ibid. tav. 418 [3]. [4] Ibid. tav. 458 [2].
[5] Abbildung in Harnack, Evangel. cod. graec. purp. Ross. Taf. V.

sitzt quer auf dem Lastthiere; die rechte Hand ist erhoben, die linke hält eine Buchrolle. Hinter ihm schreiten zwei Jünger, welche in lebhaftester Rede über den wunderbaren Vorgang begriffen sind. Neben ihnen erhebt sich ein Baum, auf welchem ein Knabe — nur der mit einem rothen Hemde bekleidete Oberkörper ist sichtbar — beschäftigt ist, Zweige abzubrechen, die er einem zweiten Knaben, der sich am Stamme des Baumes in vortrefflich gezeichneter Haltung hinaufschwingt, herabreicht. Zwei Jünglinge in bunten Hemden, mit hohen, schwarzen Stiefeln, breiten vor dem reitenden Christus Gewänder aus. Hinter ihnen steht eine feierliche Gruppe mit Palmzweigen. Links von ihnen gewahrt man in steilem, prächtigem Aufbau, mit einer hohen Mauer umgeben, überragt von einer blaugedeckten Kuppel, die Stadt Jerusalem. Aus dem Stadtthor eilen in anmuthiger Bewegung drei kleine Knaben in weißen Hemden mit kleinen Palmzweigen. Aber auch aus den Fenstern der Häuser blicken kleine Kinderköpfe und strecken ihre Hände hervor mit Zweigen. Die Bewegung unter den Kindern ist besonders vorzüglich wiedergegeben. Ueberhaupt ist in Bezug auf Lebhaftigkeit und Anmuth in dieser Darstellung wie in keiner andern des Codex Vorzügliches geleistet, und ist namentlich auch die unmittelbare und warme Empfindung in den Kindergestalten merkwürdig.

Häufiger dargestellt und reicher entwickelt sehen wir unsere Scene dann im Mittelalter, und es mag dies mit der kirchlichen Feier des Palmsonntags zusammenhängen. Diese Feier wurde in der griechischen Kirche schon sehr frühe eingeführt, denn bei den ältern griechischen Kirchenvätern finden sich mehrfache Hindeutungen auf dieses Fest, und schon im 4. Jahrhundert konnte Epiphanius von Salamis zwei Homilien *Περὶ βαΐων* auf den Palmsonntag halten[1]. Im Abendlande ist Beda Venerabilis (7.—8. Jahrhundert) der erste, von welchem wir eine Homilie auf den Palmsonntag als Zeugniß für die kirchliche Feier dieses Tages besitzen (Opp. VI, 363). Doch kann man aus alten Sacramentarien den Schluß ziehen, daß eine Dominica ad palmas oder in palmis in der römischen Kirche wenigstens vor dem 7. Jahrhundert bekannt war. Das alte gallicanische Sacramentarium erwähnt an diesem Tage nur in der Präfation des feierlichen Einzugs Jesu in Jerusalem. Sicher ist, daß zur Zeit Karls d. Gr. der Palmsonntag allgemein gefeiert wurde. Die Procession am Palmsonntag kennt in der griechischen Kirche ebenfalls schon Epiphanius; in der abendländischen Kirche aber erwähnt ihrer als einer auf Tradition beruhenden Feier Aldhelmus, Bischof der Westsachsen († 709), De laud. virgin. c. 15[2]. Die mittelalterlichen Darstellungen in den Evangelienhandschriften, z. B. von Trier, Gotha und Bremen, an der Bernwardssäule zu Hildesheim und um 1200 in einem Evan-

[1] Vgl. Real-Enc. II, 580. [2] Ebd.

geliarium zu Aschaffenburg, zeigen deutlich, daß die Künstler bei der Ausführung unserer Scene die kirchliche Procession vor Augen hatten. Schon im Trierer Codex[1] ist der Einzug ziemlich erweitert; nicht bloß auf den Weg, sondern auch auf das Füllen „legten sie ihre Oberkleider" (Matth. 21, 7). Christus sitzt ganz aufrecht in der feierlichsten Weise auf dem Lastthiere und erhebt die Rechte. Von dem Judenvolke breiten die einen Kleider und Zweige auf den Weg, andere strecken jubelnd ihm die Hände entgegen, einer bricht einen Zweig von dem Baume. Hinter dem Heilande folgen Petrus und fünf weitere Apostel. Die Bronzethüre zu Pisa läßt ebenfalls die Apostel, fünf an der Zahl, dem Herrn nachfolgen, von denen der vorderste seine Hand auf das Reitthier gelegt hat: ein Motiv, dem wir in der Folgezeit noch öfter begegnen. Christus erhebt seine Rechte segnend, in der Linken hält er eine Rolle; vor dem Lastthiere breitet eine Person ein Gewand auf den Weg. Jerusalem ist durch ein Säulenportal angedeutet, auf dessen Bogen man mehrere Gestalten sieht, die, wie es scheint, Zweige brechen; das Feld hat die Inschrift „dies palmarum".

Die goldene Altartafel[2] (Pala d'oro) im Münster zu Aachen aus dem 11. Jahrhundert, welche in zehn Feldern die Leidensgeschichte des Herrn enthält, zeigt im ersten den Einzug Jesu in Jerusalem. Christus mit dem Kreuzesnimbus sitzt feierlich auf dem Thiere und erhebt die Rechte segnend, die Linke hält die Zügel und schließt ein Buch in den Arm. Aus Jerusalem, das durch ein Gebäude mit drei Thürmen angedeutet ist, kommt ihm die Menge entgegen, von der die zwei vordersten Männer Kleider auf dem Wege ausbreiten. Sämtliche Apostel folgen dem Herrn nach. Die Composition ist also ganz ähnlich der im *Codex Egberti,* nur daß wir hier statt eines Palmbaumes die Stadt Jerusalem haben; von Zachäus ist in beiden Darstellungen nichts zu sehen. Erst das Malerbuch der Griechen erweitert die Scene wieder, indem es, wie die Sarkophage gethan, auch den Baum mit Zachäus herbeizieht. Es heißt hier[3] über „die Palmtragung" (Luc. 19, 29—44): „Eine Stadt und außerhalb ein Berg; und Christus sitzt auf einem Füllen und segnet, und hinter ihm sind die Apostel, und auf einem Berge vor Christus ist ein Baum; auf demselben sind Kinder, welche Zweige mit Aexten abhauen und sie auf die Erde werfen. Und ein anderes Kind steigt hinauf und beschaut Christus unten. Und unten um das Füllen herum sind andere Kinder; die einen halten Zweige, die andern raufen sich; andere breiten Kleider aus und andere nehmen Dornen unter jener Füßen weg. Und außerhalb des Stadtthores sind Juden, Männer und Weiber, welche Kinder auf

[1] Kraus, Codex Egberti Taf. XLIII.

[2] Abbildung bei Bock, Das Heiligthum zu Aachen. Köln 1867.

[3] Schäfer a. a. O. S. 196.

ihren Armen und auf ihren Schultern tragen und auch selbst Zweige halten. Und andere sind auf Mauern und an den Fenstern der Stadt und schauen auf Christum.“ Mit dieser Art der Darstellung hat ein Mosaik aus dem 12. Jahrhundert (Fig. 135), das sonst noch den ältern Typus zeigt, viel Aehnlichkeit. Christus sitzt hier quer auf dem Maulthiere, dessen Augen verbunden sind; nebenher geht ein Apostel, der, wie auch Christus, den einfachen Nimbus trägt; zwei kleine Gestalten breiten ihre Obergewänder auf den Weg, während aus dem Stadtthore Männer, Weiber und Kinder kommen, um Palmzweige auf den Weg zu legen; eine nackte kleine Gestalt klettert auf einen Baum, der vor der Stadt auf einem Berge steht, um Zweige herunterzuwerfen, auf welche bereits ein Mann wartet.

Viel würdiger, als die griechische Kunst den Gegenstand nach dem Malerbuche gegeben, hat ihn Giotto in der Arena zu Padua gemalt; er läßt alles Genrehafte, das sich dort findet, weg und erinnert durch den streng angeordneten Zug an die Darstellung im *Codex Egberti*. Christus sitzt segnend und in überaus feierlicher Weise auf dem Lastthiere, neben dem das Junge einhergeht. Die Apostel, alle mit goldenem Nimbus, folgen unmittelbar nach. Vor dem Herrn ziehen Leute ihre Oberkleider aus und legen sie auf den Weg (Matth. 21, 8); rufende Kinder halten Palmzweige, während Frauen aus einem Thore herbeikommen. Im Hintergrunde steigt einer auf einen Baum, um Zweige zu brechen, während Zachäus auf einem andern steht und auf Christus schaut. Die Gestalt des Heilandes im Profil, mit blauem Ober- und rothem Untergewand, ist wohl die erhabenste, feierlichste und schönste im ganzen Cyklus der Fresken in der Scrovegni-Kapelle; eine ähnliche Großartigkeit erreicht seine Gestalt nur noch in der Tempelreinigung daselbst. Vortrefflich für die ganze Composition ist es, wie Giotto die Personen vor dem einziehenden Christus angeordnet hat: die erste Gestalt liegt völlig auf der Erde, die zweite ist stark gebückt, die dritte leicht und die vierte steht: eine Scala, die es ermöglicht, daß auch die mehr rückwärts Stehenden mit dem Heilande gleichsam in Verkehr treten können. Unübertroffen aber bezüglich der Anordnung ist, wie Lorenzo Ghiberti (1381—1455) in der nördlichen Bronzethüre (gefertigt von 1403—1424) des Baptisteriums zu Florenz den Einzug Jesu in Jerusalem in den für ihn bestimmten so kleinen Raum hineincomponirt hat. Der reitende Heiland nimmt die Mitte ein, vor ihm werden die Kleider ausgebreitet, und die Apostel folgen nach; zur Seite aber stehen auf dem Wege Schriftgelehrte und Pharisäer, die, wie es scheint, das Beginnen des Herrn mißliebig besprechen. Den Hintergrund bilden ein Baum, ein Felsen und dazwischen das Stadtthor Jerusalems.

Eine reiche Composition des Einzuges Jesu in Jerusalem haben wir von Pietro Lorenzetti (thätig zwischen 1309 und 1348) in der Unterkirche

von S. Francesco zu Assisi. Majestätisch ist auch hier die Haltung und der Ausdruck des Herrn; es folgen die Jünger, zunächst Petrus, der seine Hände auf den Rücken des Thieres legt, Johannes und die übrigen Apostel. Der Zug, der von einer Anhöhe herabkommt, biegt sich eben um eine Ecke und naht sich dem Thore der Stadt. Durch diese Wendung des Zuges gewinnt der Künstler mehr Raum für Anbringung von Personen, welche in großer Menge, Kinder und Erwachsene, eben aus dem Stadtthore kommen; sie legen Gewänder auf den Weg, andere langen Zweige von den Bäumen, wieder andere tragen Palmzweige bereits in Händen. Besonders sind es von jetzt an auch die Kinder, welche die Künstler bei unserem Gegenstande oft zahlreich verwenden; so ist die Kindergruppe beim Einzug in Jerusalem besonders bei Duccio auf dem Altarbilde zu Siena eine sehr liebliche Episode.

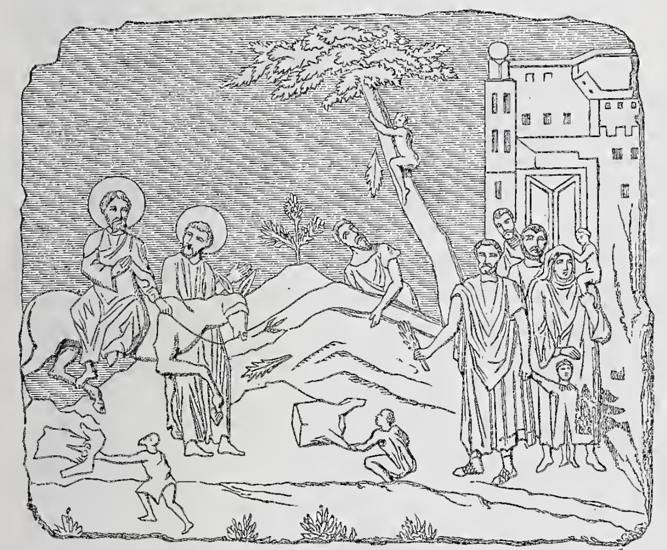


Fig. 135. **Jesu Einzug in Jerusalem.** (Mosaik aus dem 12. Jahrhundert.)

An die Palmprocession erinnert besonders Fiesole in seiner Darstellung in der Akademie zu Florenz; die Apostel folgen bei ihm alle mit Palmzweigen und auch die Vorausgehenden tragen solche.

In neuerer Zeit hat Overbeck den Einzug Christi in Jerusalem gemalt (Fig. 136), und zwar in einer figurenreichen Darstellung, die großes Aufsehen erregte und zum Theil auch den Ruf des Meisters begründete. Das Bild, das sich in Lübeck, in der Vaterstadt des Malers, befindet, wird so beschrieben [1]: „Der Heiland, auf dem Füllen der Eselin reitend, Hoheit im Antlitz, ist (auf der linken Seite) begleitet von dem in weißem Mantel einherschreitenden Petrus, (auf der rechten) von Johannes und Jacobus, mit ihrer Mutter in der Mitte. Sie bilden eine schöne Gruppe; Johannes, eine zarte, jungfräuliche Gestalt von ausnehmender Lieblichkeit und voll Empfindung gezeichnet; der schon

---

[1] Howitt-Binder, Friedrich Overbeck. Sein Leben und Schaffen (Freiburg, Herder, 1886), S. 484 f.

männlichere Jacobus hat seine Blicke mit inniger Glaubensfestigkeit auf den Meister gerichtet, als ob er dessen Auge zu fesseln suchte. Die übrigen Apostel folgen in zwei Reihen; Judas wandert ein wenig abseits, in arglistiges Nachdenken versunken. Hinter den Aposteln, in der Ecke des Bildes, hat der Maler sich selbst in einem violetten Gewande bescheiden angebracht. Neben ihm schreiten Pforr, Sutter, Wintergerst und andere Lucasbrüder. Weiter im Hintergrunde drängt eine Menge Volkes, darunter viele von Krankheit Geheilte, von dem in der Ferne sichtbaren Oelberge herabfolgend nach. Eine andere Volksschar kommt aus Jerusalem herausgeströmt, den einziehenden Messias zu begrüßen. Bis in die entferntesten Winkel dringt das Hosianna der Menge und der belebende Geist des phantasievollen Künstlers. Ganz im Vordergrunde sehen wir eine Gruppe heiliger Frauen. Die seligste Jungfrau breitet ihre Arme aus, dem herannahenden Sohne entgegen; ihr Innerstes ist von der ganzen Fülle mütterlicher Gefühle, von dem Bewußtsein seiner Göttlichkeit, aber auch von bangen Ahnungen bewegt. Neben ihr breitet Martha ihren Mantel für den geliebten Meister aus. Maria Magdalena, eine vorzüglich ausgeführte Gestalt, sitzt auf dem Boden und faßt den Mantel der jungfräulichen Mutter an.“ Dieser mehr freien Composition gegenüber hat sich Professor Klein (Biblia pauperum, Regensb.) in einer Zeichnung ganz streng an die ältere Auffassung gehalten: Christus sitzt quer, aber den Oberkörper nach vorne gerichtet und im Profil gesehen, auf dem Füllen und erhebt segnend die Rechte, in der Linken trägt er einen Palmzweig, auch die Apostel tragen solche. Daß Christus die Palme auch selbst trägt, findet sich nach Didron [1] schon früher an einem Glasfenster der Kathedrale von Bourges aus dem 13. Jahrhundert; auch ein Manuscript der Königlichen Bibliothek (Missale Romanum n. 886) vom Ende des 15. Jahrhunderts zeigt den Heiland mit derselben beim Einzug in Jerusalem.

Schließlich sei noch ein französisches Werk der Neuzeit erwähnt: der bedeutendste Nachfolger des in der französischen Kunstgeschichte hervorragenden Meisters Ingres, Hippolyte Flandrin aus Lyon († 1864), hat in die Kirche St-Germain-des-Prés in Paris den Einzug Jesu in Jerusalem gemalt [2]. Das großartige Bild zeigt eine Fülle herrlicher Motive; erhebend ist der Jubel, den die Masse des Volkes in seinem Hosianna ausspricht: die einen knien anbetend, die andern erheben ihre Hände, andere ihre Kinder; die ernsten, prachtvollen Gestalten der Apostel folgen dem Herrn paarweise in Procession nach. Der Heiland selbst, mit dem Kreuzesnimbus und im Profil gesehen, sitzt auf dem Thiere; seine ganze feierliche Haltung wie der Gesichtsausdruck zeigen

---

[1] Schäfer a. a. O. S. 196.

[2] Ein ganz schöner Holzschnitt davon findet sich in der illustrirten Zeitschrift „Deutscher Hausschatz in Wort und Bild“ (Regensburg, Pustet. 9. Jahrg. 1883) S. 648.

tiefsten Ernst und erhabene Würde; noch mehr an Ausdruck hätte seine Gestalt gewonnen, wenn der Meister den alten Vorbildern gefolgt wäre und den Herrn



Fig. 136. Overbeck, Jesu Einzug in Jerusalem. (In der Marienkirche in Lübeck.)

wie dort gewöhnlich seine Rechte hätte erheben lassen, sei es im Gestus des Sprechens oder Segnens, statt sie nichtssagend auf das Knie zu legen.

2. Jesu Abschied von Maria.

Eine seltenere Scene in der Darstellung der Leidensgeschichte des Herrn ist der **Abschied Jesu von Maria.** Im Evangelium des hl. Johannes (Kap. 17) lesen wir zwar die Abschiedsrede des Herrn an seine Apostel, und ist diese auch bildlich schon im Mittelalter dargestellt worden, z. B. in der Pala d'oro zu Aachen (3. Feld), wo Christus vor den dasitzenden Aposteln steht und spricht, während diese verwundernd ihre Hände erheben; doch von einem Abschied Jesu von seiner heiligen Mutter berichtet die Heilige Schrift nichts. Allein die christliche Kunst hat wohl mit Recht angenommen, daß der Heiland nicht in den Tod gegangen sei, ohne auch vorher noch von seiner heiligen Mutter Abschied zu nehmen, um sie in jenem schweren Kampfe, der ja auch ihr bevorstand, zu stärken und zu trösten. Daß diese Scene erst im 16. Jahrhundert dargestellt wurde, ist nicht richtig; schon die altkölnische Malerschule hat sie in die Leidensgeschichte des Herrn aufgenommen. So finden wir sie zweimal auf Gemälden des Wallraf-Richartz-Museums zu Köln (Nr. 90a und 96), welche der Schule des Meisters Wilhelm zugeschrieben werden. Albrecht Dürer hat sie in die Kleine Passion aufgenommen (Bartsch 21) und in das Marienleben (B. 92). Der Vorgang ist in das Freie vor einem Hause verlegt, woselbst die heilige Jungfrau mit Magdalena vor dem Herrn kniet und flehend die Hände faltet; sie wird von einer Frau gehalten. Christus ist eben im Begriffe, zu gehen, wendet sich aber noch seiner heiligen Mutter zu und erhebt segnend seine Rechte gegen sie (Fig. 137). Der Gegenstand wurde sehr beliebt, besonders auf Grabmälern, und es wurden auch eigens solche Tafeln gemalt zum Andenken an Verstorbene; so findet sich eine solche Tafel auf dem Rathhause zu Nördlingen von Hans Schäufele mit diesem Abschiede, der ganz an den Dürers in seiner Kleinen Passion erinnert. Im Dome zu Regensburg enthält das Epitaphium der Margaretha Tucherin ein bronzenes, mit dem Monogramm des Peter Vischer und dem Jahre 1521 bezeichnetes Relief, welches den Abschied Christi von seiner hei-



Fig. 137. Dürer, **Jesus nimmt Abschied von seiner Mutter.** (Aus der Kleinen Passion.)

ligen Mutter darstellt. In der Galerie zu Florenz sieht man den Gegenstand von Paul Veronese gemalt. Caroto von Verona (1470—1546) malte den Abschied Jesu von Maria mit der widersinnigen und abgeschmackten Auffassung, daß er Christus vor seiner heiligen Mutter knien und von dieser den Segen empfangen läßt.

3. Die Fußwaschung.

Die Fußwaschung beim letzten Abendmahle findet sich in den Zeiten der Verfolgungen gar nicht, in der Zeit des Friedens nur selten. Auf Sarkophagen ist sie dreimal[1], und zwar immer als Gegenstück zu dem Erscheinen des Herrn vor Pilatus. Auf dem Sarkophage zu Arles steht der hl. Petrus auf einer Estrade; er hat bereits eine Sandale abgelegt und streckt den linken Fuß dem jugendlichen Heilande hin, welcher ein Tuch zum Abtrocknen an sich hängen hat und dasselbe mit beiden Händen ergreift; vor der Estrade steht ein Wassergefäß und hinter dem hl. Petrus ein zweiter Apostel. Ganz ähnlich ist eine Darstellung auf dem Sarkophage im Lateranmuseum, nur daß der weitere Apostel und die Sandalen fehlen. Auf einem zweiten römischen Sarkophage sitzt der hl. Petrus auf einem gepolsterten Stuhle, der auf der Estrade steht, und daneben findet sich ein weiterer Apostel. Nach Garrucci (V, 61) würden des hl. Petrus ausgebreitete Arme in dem zuerst und zuletzt angeführten Sarkophage die Worte andeuten: Non lavabis mihi pedes in aeternum, im zweiten aber die Frage erheben: Domine, tu mihi lavas pedes? Sehr erweitert ist die Scene der Fußwaschung schon in dem Evangeliencodex von Cambridge[2] aus dem 6. Jahrhundert: wir sehen hier zehn Apostel je zu gleicher Anzahl in zwei Theile getheilt; der Heiland in der Mitte beginnt die Handlung bei dem vordersten Apostel auf der rechten Seite, indem er sich tief beugt und mit beiden Händen in das Wassergefäß langt, in welches der betreffende Apostel beide Füße gestellt hat. In der Mitte des Hintergrundes steht ein hoher, vierarmiger Leuchter mit Feuerflammen. Auf einem Elfenbeindeckel der Kathedrale zu Mailand[3] sehen wir alle zwölf Apostel, in deren Mitte der hl. Petrus sitzt, dem der Herr eben die Füße waschen will; er hat soeben das Wort gesprochen: „Nein, in Ewigkeit nicht wirst du mir die Füße waschen!" Der Heiland aber hält mit seiner Linken bereits des Apostels Fuß über dem Waschbecken und erhebt drohend die Rechte mit ausgestrecktem Zeigefinger, offenbar die Antwort gebend: „So ich dich nicht wasche, hast du nicht theil mit mir" (Joh. 13, 8). Im *Codex Rossanensis*[4] sehen wir elf Apostel; einer derselben sitzt auf einem Stuhle und hat seine Füße in ein Wasserbecken gestellt; Christus beugt sich tief zu ihm hinunter.

[1] *Garrucci* tav. 335 [2. 3. 4]. [2] Ibid. tav. 141 [2].
[3] Ibid. tav. 450 [1]. [4] Taf. VII.

Dieser Art der altchristlichen Darstellungen schließen sich fast ganz die deutschen Evangelienhandschriften von Aachen, Bremen und Trier an. Im Aachener Codex[1] ist der Abendmahlssaal durch einen Bau mit zwei Thoren versinnbildet. Auf der linken Seite steht Christus barfuß in weißem Kleide, rothbraunem Ueberwurf, mit zurückgeschlagenen Aermeln und einem vorgebundenen leinenen Tuch. Der Herr erhebt die Rechte, deren Finger den Redegestus zeigen, gegen Petrus. Dieser stellt seinen linken Fuß in ein Waschbecken, die Hände aber breitet er fragend gegen Christus aus. Hinter dem Apostelfürsten stehen die elf übrigen Apostel, alle ohne Bart und ohne Nimbus; nur Christus und Petrus tragen den Nimbus. Im *Codex Egberti*[2] ist der Abendmahlssaal durch eine Säulenhalle angedeutet, vor welcher die Fußwaschung geschieht. Wie im Aachener Codex hat auch hier Petrus seinen linken Fuß schon in ein Waschbecken gesetzt. Christus steht mit zurückgeschlagenen Aermeln und mit einem leinenen Tuche umgürtet vor ihm und erhebt warnend die Rechte und drei ausgestreckte Finger. Hinter dem Apostel sieht man drei Jünger, hinter Jesus nur einen. Derselbe stützt den linken Fuß auf einen Schemel, wie in der altchristlichen Kunst Moses dargestellt ist, der am Berge Sinai seine Schuhe anzieht. Die ganze Darstellung bekundet noch für die Zeit um das Jahr 1000 den engsten Anschluß an altchristliche Kunstdenkmäler.

Ein neues Motiv bringt die griechische Kunst herein, indem sie durch einen Gestus beim hl. Petrus denselben die Worte andeuten läßt: „Herr! nicht allein meine Füße, sondern auch die Hände und das Haupt" (Joh. 13, 9). Das Malerhandbuch[3] beschreibt „die heilige Waschung" so: „Ein Haus, und Petrus sitzt auf einer Bank und zeigt mit der einen Hand auf seine Füße, und die andere hält er an sein Haupt. Und Christus kniet vor ihm und hat sein Oberkleid abgelegt und ist mit einem Tuche umgürtet; und mit der einen Hand hält er den Fuß des Petrus und die andere hält er gegen ihn ausgestreckt, und vor den Füßen Christi ist ein Becken mit Wasser und daneben auch eine Kanne. Die übrigen Apostel sitzen dahinter: die einen sprechen miteinander, die andern binden ihre Sandalen. Und wieder sitzt Christus auf der andern Seite mit seinen Kleidern angethan; die eine Hand streckt er gegen die Apostel aus, und mit der andern hält er ein Blatt und sagt: ‚Amen, sage ich euch, einer aus euch wird mich verrathen.' Und die Apostel vor ihm schauen ihn mit Furcht an und reden miteinander." Diese griechische Art sehen wir an der Bronzethüre zu Pisa. Petrus sitzt hier auf einem Stuhle, der mit einem Schemel versehen ist, worauf die Füße zum Waschen bereit stehen; die rechte Hand hat er auf das Knie gelegt, die

[1] Beissel, Aachener Codex Taf. XXVIII.
[2] Kraus Taf. XLIV. [3] Schäfer a. a. O. S. 196.

linke an das Haupt. Christus steht aufrecht vor ihm und hält das Tuch zum Abtrocknen bereit; unmittelbar vor ihm und zu seinen Füßen steht das Waschbecken; hinter Petrus sind die übrigen Apostel. Ferner finden wir diese griechische Weise in einem Mosaik des rechten Querschiffes in S. Marco zu Venedig. Die Apostel sitzen hier in zwei Reihen hintereinander auf einer Bank erhöht. Christus hat das Obergewand abgelegt und sich mit einem weißen Tuche umgürtet; die Rechte erhebt er sprechend, mit der Linken

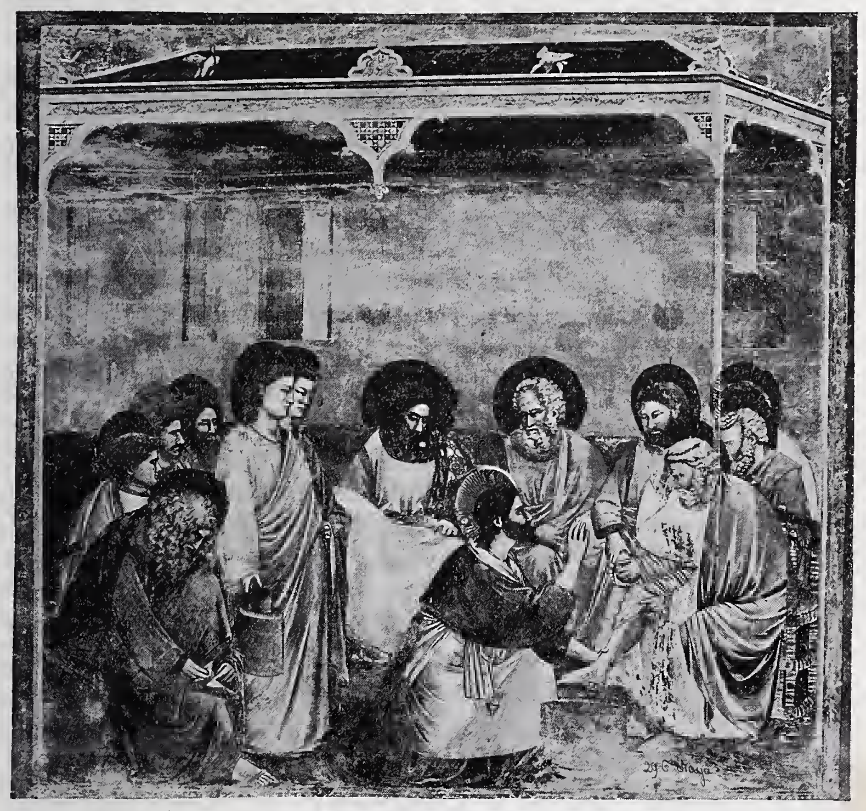


Fig. 138. Giotto, **Die Fußwaschung Christi.** (Arena in Padua.)

hält er den rechten Fuß des hl. Petrus, der den linken Fuß noch im Wasserbecken stehend hat. Petrus hält seine Rechte wie verwundernd an die Stirne.

Eine herrliche Composition der Fußwaschung haben wir von Giotto in der Arenakapelle zu Padua (Fig. 138). Wir sehen da den Erlöser in der Mitte der Apostel, kniend und umgürtet mit einem Tuche, mit ausdrucksvoller Gebärde den Petrus auf die Nothwendigkeit hinweisend, die Waschung vollziehen zu lassen. Petrus, den Meister bekümmert anschauend, weigert sich augenscheinlich, diesen Dienst an sich vollziehen zu lassen, weshalb

der Herr warnend die Rechte erhebt, mit der Linken den Fuß des Apostels haltend. Die Gruppirung ist vortrefflich: die circulare Anordnung der Apostel umgibt die schöne, sprechend ausdrucksvolle Christusgestalt und schließt den Vorgang zum knappen und vollen Ausdruck dieser Handlung.

4. Das heilige Abendmahl.

Wie die Heilige Schrift selbst, so hat auch von jeher die christliche Kunst unterschieden zwischen dem jüdischen Passahmahle, das der Herr zum letztenmale mit seinen Aposteln feierte, und der Einsetzung des heiligsten Altarssacraments, des Opfers für die Kirche des Neuen Bundes. Es geschah die Stiftung des letztern erst nach ganz vollbrachter Feier des vorbildlichen Passahmahles. Es wurden bei dem Ostermahle vier Becher zu einem Viertheil mit Wasser gemischten Weines vom Hausvater gesegnet und dargereicht. Der erste Kelch ward kredenzt vor dem Mahle, bezw. unmittelbar vor dem Genusse der bittern Kräuter. Einen zweiten Becher mischte der Hausvater bei der Darbringung und dem Segensgebete über das ungesäuerte Brod und reichte denselben den Gästen, noch bevor sie das Ungesäuerte samt wieder daraufgelegten bittern Kräutern aßen. Nach dem Genusse des Osterlammes und vor dem Dankgebete („Hallel") kam der dritte Kelch („Kelch der Segnung") an die Reihe; endlich nach dem Hallel ward ein vierter Becher gesegnet und dargereicht. Jetzt, nachdem dies alles vollendet, war der heilige Augenblick gekommen, in welchem der Gottmensch, nachdem er selbst von seiner Geburt und von seiner Taufe an bis zu dieser letzten Feier des typischen Osterlammes „alle Gerechtigkeit des Gesetzes" nach dem Ritus der Väter begangen hatte, die neue Ordnung, das Neue Testament in seiner Allmacht schuf und in unendlicher Liebe spendete. Jetzt erst „nahm" er das Brod, d. h. mit Feierlichkeit in Weise und zur Darstellung einer Cultushandlung; er nahm es, wie der uralte Canon der heiligen Messe herrlich ergänzt, „in seine heiligen und ehrwürdigen Hände" (zur Opferung) und brach es, bevor er mit den Worten „Nehmet und esset" u. s. w. die geheimnißvolle Speise an seine Jünger austheilte. Und so auch that er mit dem Kelche. So haben die einzelnen Handlungen des Erlösers, mit welchen er das heilige Sacrament des Neuen Bundes einsetzte, allerdings ihr entsprechendes Vorbild im Rituale des eben beendeten alttestamentlichen Osterlammes, aber ohne daß auch nur eine derselben mit diesem identisch eins und dasselbe wäre. Erst nach ganz vollbrachter Feier des vorbildlichen Passahmahles geschah die Stiftung des Opfers und Sacraments des Neuen Bundes. Es sind also beide Handlungen wohl zu unterscheiden: die Abhaltung des jüdischen Passahmahles nach streng jüdischem Gebrauche und die rituelle Einsetzung mit

dem Genusse des heiligsten Altarssacraments. Wir betonen dies hier besonders deshalb, weil die christlichen Künstler diese Unterscheidung nicht immer genugsam hervorgehoben haben, beide Handlungen mitunter vermengt oder oft auch nur einen Moment aus der einen oder andern dargestellt haben. Auch die Kunstkritik unterscheidet vielfach zu wenig oder gar nicht. So wird das bekannte weltberühmte Bild von Leonardo da Vinci ganz allgemein als „heiliges Abendmahl" bezeichnet und damit naturgemäß die Auffassung verknüpft, als sei der Augenblick der Einsetzung des heiligen Sacraments darin vergegenwärtigt. Das ist aber eine ganz unrichtige Vorstellung, indem hier nicht die Einsetzung selbst, sondern die derselben vorangehende Ankündigung vom Verrathe des Judas im Bilde gegeben wird, wie wir später des weitern noch sehen werden. Die christliche Kunst hat also wohl zu unterscheiden und soll nicht beide Handlungen vermischen.

Als weitern Punkt hat die Kunst die Gegenwart des Verräthers nicht bloß beim Passahmahle, sondern auch bei Einsetzung des heiligen Abendmahles und die Betheiligung desselben an der eucharistischen Communion zu beachten. Diese Gegenwart wird durch Ueberlieferung und Meinung der heiligen Väter vorwiegend bezeugt, und der weitere Verfolg der Rede des Herrn bei Matth. 26, 25 f. und Joh. 13, 31, sowie der Zusammenhang der Evangelienberichte sprechen dafür. Nach diesen Gesichtspunkten nun haben wir die nachfolgenden Hauptdarstellungen unseres Gegenstandes zu beurtheilen.

Was zuerst die altchristliche Kunst in den Katakomben anlangt, so finden wir daselbst weder die Darstellung des Passahmahles noch die Einsetzung des heiligsten Altarssacraments in ihrem historischen Verlaufe dargestellt. Dessen ungeachtet aber ist dort fast keine Lehre häufiger und umständlicher im Bilde zu sehen als das christliche Dogma der heiligen Eucharistie. Freilich war die Kirche in Verkündigung desselben, je nachdem sie es mit Nichtgläubigen oder Gläubigen zu thun hatte, zu einer grundverschiedenen Handlungsweise verpflichtet, wie uns die theils schriftlichen theils bildlichen Denkmale dieser Zeit hinlänglich beweisen. Wir finden Kapellen, die sogen. Sacramentskapellen in San Callisto, die fast ganz mit auf die heilige Eucharistie bezüglichen Bildern ausgestattet sind, wo ein ganzer Bildercyklus hauptsächlich bezweckte, den Gläubigen die Erhabenheit der heiligen Eucharistie ins Bewußtsein zu führen, aber eigentlich historische bildliche Darstellungen des Passahmahles oder der wirklichen Einsetzung des heiligsten Sacramentes mit den zwölf Aposteln finden sich dort nicht. Wenn auch das eucharistische Dogma aus besondern Gründen, die wir kennen, dem profanen Auge entzogen werden mußte, so ist dasselbe dennoch ganz naturgemäß auch nach altchristlicher Anschauung das Herz des Christenthums, die belebende Mitte der kirchlichen Dogmen, der Kern des religiös-sittlichen Lebens, die Sonne des katholischen Cultus.

Die ältesten Darstellungen nun der Einsetzung des heiligen Abendmahles, wobei die zwölf Apostel erscheinen, sind in einem der Mosaiken von S. Apollinare zu Ravenna vom 6. Jahrhundert und in den Miniaturen des Syrischen Manuscripts in der Laurentiana zu Florenz. In letzterem stehen nach der Zeichnung Garruccis[1] die Apostel hintereinander; Christus mit dem Kelche in der Linken theilt die Communion aus, indem er dem vordersten der Apostel, welcher, sich neigend, die rechte Hand zum Empfange hinhält, eine Partikel darreicht. In Ravenna (Fig. 139) sehen wir ein Triclinium, in welchem die Apostel, 11 an der Zahl, in antiker Weise gelagert sind, und zwar ebenfalls in einem Halbkreise; zuvorderst sieht man Christus mit dem Kreuzesnimbus, die Rechte segnend erhoben. Der halbrunde Tisch ist mit einem bis auf den Boden reichenden Tuche bedeckt; auf demselben liegen sieben Brode und in einer Schüssel zwei große Fische. Wir haben hier also noch einen Anklang an die symbolische Darstellungsweise der heiligen Eucharistie, wie sie in den Katakomben getroffen wird. Die Fische gerade geben den Beweis, daß hier nicht das Passah-, sondern das eucharistische Mahl vorgeführt ist.

Wie die christliche Kunst nach dem Vorgange der Heiligen Schrift ganz genau zwischen dem jüdischen Passahmahle, welches der Herr zum letztenmal mit seinen Jüngern feierte, und zwischen der liturgischen Feier des Abendmahles, d. h. der Einsetzung des heiligsten Altarssacraments, unterschieden hat, sehen wir in besonderer Weise im *Codex Rossanensis*[2] betont. Hier finden sich nämlich beide Handlungen getrennt dargestellt, Passahmahl und eucharistische Handlung je für sich, letztere, wie wir sehen werden, sogar wieder in zwei Theile getheilt. Das Passahmahl ist so gegeben: Um die Tafel zieht sich ein bläulich weißes hohes Polster, welches mit dunkelblauen Streifen und rothen Punkten verziert ist. Auf dem halbmondförmigen Tische steht eine größere goldene Schüssel, links und rechts von ihr zwei große Brode. Die Jünger lagern um dieselbe im Halbkreise, Kopf an Kopf gedrängt. Dem Herrn gegenüber liegt Petrus, an der Seite Johannes, der zweite nach diesem ist Jacobus. Der bartlose Judas taucht eben in die Schüssel. Petrus blickt halb unwillig halb fragend zu Christus hinüber. Auf der zweiten Darstellung sehen wir getrennt die Spendung des Brodes und Kelches, und zwar je an sechs Apostel. Auf dem ersten Bilde reicht Christus, stehend und mit dem Kreuzesnimbus versehen, dem vordersten der Apostel, der sich tief verneigt, mit der Rechten das eucharistische Brod. Auf dem zweiten Blatte hält er dem ersten der Apostel mit beiden Händen eine Schale zum Trinken hin.

---

[1] Tav. 137[2]. [2] Taf. VIII. IX. X.

In der sogen. Kaiserdalmatica in der Sacristei der Peterskirche zu Rom aus dem 11. Jahrhundert ist ebenfalls die liturgische Darstellung des heiligen Abendmahles, d. i. die Einsetzung des heiligsten Altarssacraments, und zwar wieder in zwei Bilder getrennt, zu sehen. Wir haben hier einen Altar, hinter welchem Christus in feierlicher Weise mit dem Kreuzesnimbus steht und aus einem kleinern Gefäße den Wein an sechs Apostel, die sich je zu drei auf beiden Seiten ehrfurchtsvollst nähern, austheilt; ein größeres Gefäß steht auf dem Altartische. Aus den Bildern leuchtet noch ganz die altchristliche Würde in der ausdrucksvollen Bewegung wie in dem einfachen, edlen Fluß der Gewänder.

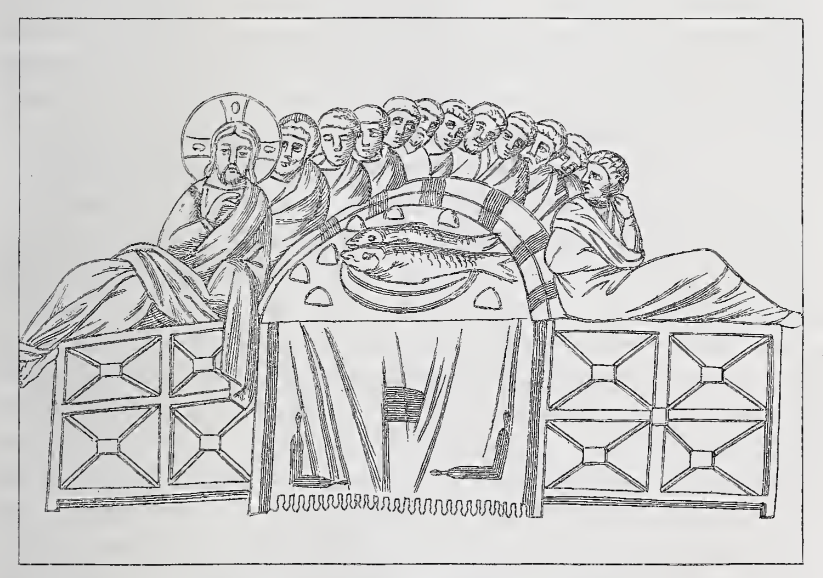


Fig. 139. **Abendmahl.** (S. Apollinare zu Ravenna.)

Eine liturgische Darstellung des Abendmahles finden wir ferner auf der goldenen Altartafel zu Aachen aus dem 11. Jahrhundert; die Anordnung ist hier schon eine vortreffliche; die Apostel, 9 an der Zahl, sitzen an dem halbrunden Tisch; Christus, links an der Spitze, reicht eben dem Judas den Bissen in die Hand, der an der Vorderseite des Tisches hastig die Rechte ausstreckt zu dessen Empfang, aber schon zum Fortgehen bereit den Körper abgewendet hat und mit der Linken, wie wenn er noch zagte an der Vollendung des Verbrechens, gleichsam verlegen an den Hinterkopf greift. Auch Christus macht mit der Linken eine eigenthümliche Bewegung, wie wenn er sprechen wollte: „Was du thust, thue bald" (Joh. 13, 27). Der Apostel, welcher unmittelbar zur Seite des Herrn sitzt, ist leicht als sein Lieblings=

jünger zu erkennen, da er allein unter allen bartlos ist; er wendet sich etwas zu Christus hin und legt seine Hand auf das Herz, als wollte er sagen: „Bin doch ich's nicht, Herr?“ (Matth. 26, 22.)

Die byzantinische Kunst stellt „das geheimnißvolle Mahl“ (τὸ δεῖπνον μυστικόν) so dar: „Ein Haus, und in demselben ist ein Tisch mit Broden, und Schüsseln mit Speisen, und ein Krug mit Wein, und Becher. Und Christus sitzt an demselben mit den Aposteln. Und zur linken Seite liegt Johannes an seiner Brust; und zur Rechten hat Judas seine Hand nach der Schüssel ausgestreckt und schaut auf Christum.“ [1] Wir finden hier ein neues Moment eingeführt, indem die Worte Joh. 13, 23: „Es lag aber einer von seinen Jüngern zu Tische an der Brust Jesu, der, welchen Jesus liebte“, nach ihrem buchstäblichen Sinne im Bilde dargestellt werden. Johannes war beim heiligen Abendmahle der nächste Tischgenosse des Herrn. Da — nach morgenländischer (persischer) Sitte — die Speisenden (je zu drei auf einem Diwan) zu Tische lagen, so daß das Haupt gegen den Tisch gewendet, der linke Arm auf das Polster gestützt und die Füße hinterwärts gestreckt blieben, so hatte hier Johannes zur Rechten des Heilandes gelagert, auf demselben Diwan, sein Haupt diesem so nahe, daß es sich mit einer leichten Neigung ganz an die Brust Jesu (V. 23) lehnen konnte. Daher der Apostel auch in hohem Alterthume schon der „Schoßjünger des Herrn“ genannt wurde. Diese Situation konnte aber die bildende Kunst nur dann genießbar darstellen, wenn sie die Figuren noch in antiker Weise am Tische liegend, nicht aber, wenn sie dieselben sitzend malte oder meißelte. Es mußte in letzterem Falle von selbst die Stellung des hl. Johannes beim Abendmahle in den meisten Fällen eine unschöne, gezwungene und die Harmonie des Ganzen störende werden, und es ist auffallend, wie uns diese Situation das ganze Mittelalter hindurch, vom 11. bis 15. Jahrhundert, in unzähligen Fällen und selbst bei den bedeutendsten Meistern begegnet. Die ganze Dürre und Steifheit des Byzantinismus zeigt sich schon an dem Abendmahle der Bronzethüre des Domes zu Pisa. Christus steht hier an der Schmalseite des langen Tisches, erhebt sprechend seine Rechte, während seine Linke auf dem Haupte des Lieblingsjüngers ruht, der, freilich in der denkbar ungeschicktesten Weise, die Worte Joh. 13, 23 illustriren soll. Die andern Apostel stehen gerade ausschauend an der Länge des Tisches, und zwar in zwei Abtheilungen, die eine hinter der andern, gerade so wie Soldaten in der Linie stehen. Diesem Uebelstande suchte Ghiberti in den Bronzethüren des Baptisteriums zu Florenz dadurch zu begegnen, daß er die Apostel auf die beiden Langseiten des Tisches vertheilte, wodurch aber wieder das Mißliche eintritt, daß die eine Hälfte der

[1] Schäfer a. a. O. S. 199.

Jünger dem Beschauer den Rücken zukehrt. Von der Gestalt des hl. Johannes, die auch hier an der Brust des Herrn liegt, sieht man bloß den Kopf, während der zuvorderst sitzende Apostel den übrigen Körper verdeckt, wodurch dann allerdings die Symmetrie weniger gestört ist.

Wir lassen hier die wichtigsten Darstellungen des heiligen Abendmahles aus der florentinischen Schule vor Leonardo da Vinci folgen[1]. Was zuerst Giotto anlangt, so findet sich in seiner Darstellung in der Arenakapelle zu Padua noch ganz die feierliche Ruhe altchristlicher Auffassung in seinen Gestalten. Er zeigt im Bilde die Worte Joh. 13, 26: Ille est, cui ego intinctum panem porrexero! An der linken Schmalseite des Tisches sitzt Christus zwischen Johannes und einem ältern Apostel. An den Langseiten sind die Apostel zu je fünf geordnet und außer Judas mit dem Nimbus versehen. Petrus, neben dem an Christus sich lehnenden Johannes an der hintern Seite der Tafel, durch einen energischen Kopf mit kurzem grauem Haupt- und Barthaar in dem alttraditionellen Typus kenntlich, schaut fragend auf Christus hin, als wollte er um Aufklärung über den Verräther bitten; die folgenden Apostel neigen sich je zwei einander zu. Von den vorn sitzenden vier Aposteln wenden zwei dem Beschauer den Rücken, die zwei letzten kehren sich fragend zu einander, so daß ihre Köpfe im Hauptprofil erscheinen. „Die geistige Einheit," sagt Dr. Frantz, „welche in Christus ihren Mittelpunkt findet, die Geschlossenheit der Handlung, Harmonie des innern Lebens und der Form zeigen den Altmeister florentinischer Kunst; aber die dramatische Kraft, die ihm sonst eigen ist und in andern Werken überwältigend hervortritt, steht hier der feierlichen Ruhe des Liebesmahles nach, das den Erlöser vor seinem Leidenswege mit seinen Jüngern vereinigt, und obgleich die Darstellung zweifellos darauf hinweist, daß das Wort vom Verrath soeben gefallen ist, und die Charakteristik den Mitteln der Zeit entspricht, ist es doch ersichtlich, daß die kommende eucharistische Feier, das große Mysterium der neuen Gemeinschaft im Sacrament, die hohe Entfaltung dramatischen Lebens und ergreifender Tragik, wie sie in andern Compositionen dieses Cyklus, so in der Auferweckung des Lazarus, der Pietà, hervortritt, verhindert habe. Von Duccio ist ein Abendmahl auf der Rückseite der berühmten thronenden Madonna im Dome zu Siena gemalt. Der Tisch ist hier quadratisch und füllt den ganzen Raum aus. Christus sitzt in der Mitte; an ihn lehnt sich Johannes, zu beiden Seiten noch je drei Apostel. An der Vorderseite, dem Beschauer halb den Rücken wendend, sitzen die übrigen fünf Apostel, in der Mitte eine Lücke frei lassend. Christus hat die Linke auf dem Tische ruhend, die Rechte mit dem Bissen

[1] Nach Dr. Erich Frantz, Das heilige Abendmahl des Leonardo da Vinci (Freiburg, Herder, 1885) S. 1 ff.

ausgestreckt. Die Apostel sind in ziemlich lebhafter Bewegung: einige sehen auf Judas, der vorne sitzt, andere essen noch oder halten das Weinglas. Durch das Fortlassen der Heiligenscheine an den vordern Aposteln wird die Tafel freier als auf dem Fresco Giottos. Judas ist dadurch gekennzeichnet, daß Christus und einige Apostel ihn anschauen. Die Heiligkeit und Ruhe Giottos fehlt, der Eindruck des Verrathes auf die Jünger ist nur theilweise gegeben. Das Bild zeigt das Bestreben nach Natürlichkeit des Ausdrucks und Energie der Gebärdensprache, wie es dem sienesischen Altmeister überhaupt eigen ist, Berichtigung traditioneller Formen anzustreben[1]. Das heilige Abendmahl von Taddeo Gaddi im Refectorium von S. Croce zu Florenz füllt die Breite der Schmalwand rechts vom eintretenden Beschauer: Christus und die Apostel sind hier so an der langen, mit einem Tischtuch und Speisegeräth bedeckten Tafel geordnet, daß Judas allein an der vordern Seite postirt ist. Der Herr sitzt in der Mitte, die Rechte zum Segnen erhoben, mit der Linken Johannes berührend, der sich an ihn lehnt. Das Wort des Verrathes ist augenscheinlich gesprochen, denn die Apostel sind heftig bewegt: Petrus deutet mit beiden Händen auf Judas hin, andere blicken auf ihn mit dem Ausdrucke des Erstaunens und des Entsetzens; Judas allein hat die Hand in die Schüssel getaucht. „Die lebhafte Gebärdensprache, das Suchen nach Verschiedenheit des Ausdruckes, treffender Charakteristik der Gemüthsbewegungen sind hervorragende Momente dieser Composition, zugleich aber augenscheinlicher Mangel an innerer Geschlossenheit und gleichmäßiger Beseelung, an jener klassischen Ruhe, welche nur Giotto angehört, während Taddeo Gaddis Streben nach Energie des Ausdrucks mit dem äußern Wesen der Großartigkeit und Majestät der Erscheinung, wie sie ihm von den Schülern am meisten eigen sind, unverkennbar zu Tage treten. Vermissen wir an diesem Werke jene Harmonie des innern Lebens und der Formgebung, das fein Abgewogene und Maßvolle der Compositionen Giottos, welche aus großer innerer Anschauung hervorgegangen sind und in überzeugend einfacher Kunstsprache in das Leben treten, so dürfen wir seine Bedeutung und seinen Einfluß bis auf Ghirlandajo hin nicht unterschätzen. Andrea del Castagno hat es in seinen derben naturalistischen Stil übersetzt, Ghirlandajo in sein historisches Repräsentationsbild, und Leonardos heiliges Abendmahl wurzelt in der Fülle der Lebenskraft und Charakteristik in den Fresken von S. Croce und S. Apollonia zu Florenz; aber dem universalen Geiste Leonardos da Vinci ist es vorbehalten, diese Keime zu voller, harmonischer Reife zu bringen." Ein kleines Tafelbild unter Giottos Namen, von feiner und guter Ausführung, besitzt die Pinakothek zu München, auf dem Judas ebenfalls keinen Nimbus hat, rechts vom

---

[1] Abbildung bei Duccio Bl. II.

Herrn sitzt und eben den Bissen empfängt. Ist in diesen Bildern die Einsetzung der Eucharistie noch nicht zur Darstellung gebracht, so geschieht dies auf einem etwas spätern kleinen Tafelbilde der Berliner Galerie. Hier sehen wir vor Christus das Brod und den Kelch, mit einem Strahlenkranze umgeben. Nur einige Messer in den Händen der Jünger erinnern daran, daß das Mahl des Passahlammes vorüber ist und die Erfüllung des Vorbildlichen soeben begonnen hat. Die Anordnung der Apostel an der langgestreckten Tafel gleicht der auf dem Fresco zu S. Croce, nur daß Johannes links von Christus postirt ist.

Sowohl die Composition Giottos in Padua als das kleinere Schulbild in München zeigen die Auffassung der evangelischen Erzählung, wie sie im Berichte des hl. Johannes (13, 26) durch das Ille est, cui ego intinctum panem porrexero, sich zur deutlichen Charakterisirung des Verräthers gestaltet, während bei Lucas (22, 21) das Wort des Herrn: Manus tradentis me mecum est in mensa, für die künstlerische Darstellung besondere Mittel erfordert, den Verräther genügend zu kennzeichnen. Auch bei Marcus (14, 18) ist Judas nicht besonders genannt, sondern es heißt nur (14, 20): Unus ex duodecim qui intingit mecum etc. Das Fresco in S. Croce gibt den Erlöser, die Jünger segnend, und Judas durch das Alleinsitzen an der vordern Seite und das Eintauchen in die Schüssel gekennzeichnet; außerdem zeigen die Gebärden der übrigen Apostel den Ausdruck des Entsetzens an, daß das Wort vom Verrath gesprochen ist. Indem die meisten der Anwesenden auf Judas blicken, erhellt, daß dem Künstler die Erzählung bei Matthäus vorgeschwebt hat, denn Johannes bemerkt ausdrücklich, daß Petrus sich an Johannes wendet und dieser an den Herrn; die zwischen ihnen über Judas gewechselten Worte bleiben den übrigen verborgen. Doch fehlt auf dem Bilde das gemeinschaftliche Eintauchen in die Schüssel, eine Unklarheit, welche schon bei den ältern byzantinischen Darstellungen vorkommt und in der uralten Tradition, Christus segnend in feierlicher Haltung darzustellen, beruht.

Fra Angelico da Fiesole hat in einer der Zellen von S. Marco zu Florenz die rituelle Feier des Abendmahls dargestellt (Fig. 140). Die Tafel besteht hier aus zwei Theilen, welche rechtwinkelig zusammenstoßen; in dem dadurch gebildeten Winkel sehen wir den Herrn stehend, welcher in der Linken den Kelch mit Patene und Hostien darauf trägt und letztere an die Apostel vertheilt, von denen acht an der hintern Seite des Tisches sitzen, vier rechts knien; links erscheint noch eine knieende weibliche Figur, zuverlässig die Mutter Christi. Judas ist in der Gruppe der vier knieenden Apostel durch den schwarzen Nimbus kenntlich. Ist die Gestalt Christi nur dürftig zu nennen, wenn wir sie mit den übrigen Darstellungen der Zellen vergleichen,

so entschädigen die Apostel einigermaßen durch den Ausdruck hingebender Devotion. Das Abendmahl in den kleinen Tafeln der Akademie zu Florenz wird als eine Jugendarbeit Benozzo Gozzolis bezeichnet und ist als Ankündigung des Verrathes und als rituelle Feier gedacht. Die erste Scene ist im Geist Fiesoles ohne hervorstechende Tragik mit liebevollem, sanftem Ernste behandelt: Christus, der an der hintern Seite des Tisches sitzt, um den die Apostel wie bei Giotto geordnet sind, scheint soeben das verhängnißvolle Wort gesprochen zu haben. Dadurch, daß einige der Apostel stehen, wird die Composition gefällig und abgeschlossen. Bei der rituellen Darstellung erscheint Christus vor dem Tische stehend, an dem noch sechs Apostel sitzen, während die übrigen sechs in zwei knieende Gruppen vertheilt sind.

Bedeutend, weil hier Leonardo da Vinci wohl seinen Impuls für sein berühmtes Abendmahl in Mailand gefunden, ist die betreffende Darstellung von Andrea del Castagno (um 1390—1457) in S. Apollonia zu Florenz. An der hintern Seite des Tisches, der hier zwei Seitentheile hat, sehen wir Christus, von ernsten und harten Gesichtszügen; er hat die Rechte zum Segnen erhoben, eine Gebärde, die noch der ältern Kunst angehört; das Haupt ist etwas nach links geneigt; neben ihm Johannes, über den Tisch gebeugt, augenscheinlich in Schlaf versunken. Der Ausdruck Christi läßt vermuthen, daß soeben das entscheidende Wort des Verrathes gesprochen ist. Da die Namen der Apostel beigeschrieben sind, folgen nach rechts vom Beschauer: Andreas, mit langem Bart, die Hände auf dem Tisch gefaltet, sich zu seinem Nachbar Bartholomäus wendend, der auch als älterer, bärtiger Mann erscheint und die Hände im Entsetzen zusammenlegt. Thaddäus, jugendlich und bartlos, mit kurzem Haupthaar, hebt beide Hände empor. Simon stützt das Haupt bekümmert auf den rechten Arm, und Jacobus minor hält die Arme geöffnet und sieht fragend auf Christus; auch er ist älter gedacht und zeigt als Verwandter des Herrn keinerlei Aehnlichkeit mit ihm, wie denn Andrea sich überhaupt in derbe Wirklichkeit der ihm zugänglichen Lebenskreise versetzt, ohne der kirchlichen Tradition zu folgen. Judas sitzt an der vordern Seite des Tisches allein, die rechte Hand erschreckt emporhebend. Auf der andern Seite, rechts von Christus, links vom Beschauer, sehen wir Petrus, das Antlitz fragend Christo zugewandt. Neben Petrus erscheint Jacobus maior, bärtig und von derben Gesichtszügen, die Hände bis zur Brust emporhebend. Thomas, bartlos und jünger, stützt das Kinn auf den linken Arm und sieht nach oben. Philippus, älter und mit vollem Bart, die Hände erschreckt emporhebend, ist im Gespräch mit dem jugendlichen Matthäus, dem letzten an dieser Seite, der, bartlos und mit langem Haar, mit beiden Händen zu demonstriren scheint. Die Gruppe erinnert sehr an Leonardo: die Gebärde des Matthäus ähnelt der des greisen Simon auf dem Fresco zu Mailand. Die Gestalt des Er=

lösers, zu sehr verdeckt durch den vorn sitzenden Judas, leidet naturgemäß am meisten unter der Derbheit und dem Realismus des Künstlers und entbehrt aller Majestät, womit die vergangenen Jahrhunderte sie ausgestattet. „Der Zug des Tragischen," sagt über die Auffassung Dr. Frantz, „welchen die Schule Giottos mit tiefer Seelenmalerei zu vereinigen weiß, ist bei ihm herb, ohne die höhere Weihe und Noblesse der Auffassung, aber doch in der Kraft und Energie des Wollens von großer Wirkung, wie denn auch in der geschickten Anordnung der Massen, in dem Pathos des Vortrages die Auffassung des Trecento verklingt. Diese Wirkung ist in dem zu wenig beobachteten und gekannten Fresco in dem ehemaligen Refectorium von S. Apollonia sehr bedeutend: rohe, aber lebenskräftige Figuren, Pathos ohne Weihe, dramatische Gewalt des Ausdruckes ohne Reichthum der Empfindung. Der Eindruck ist dennoch ein packender."

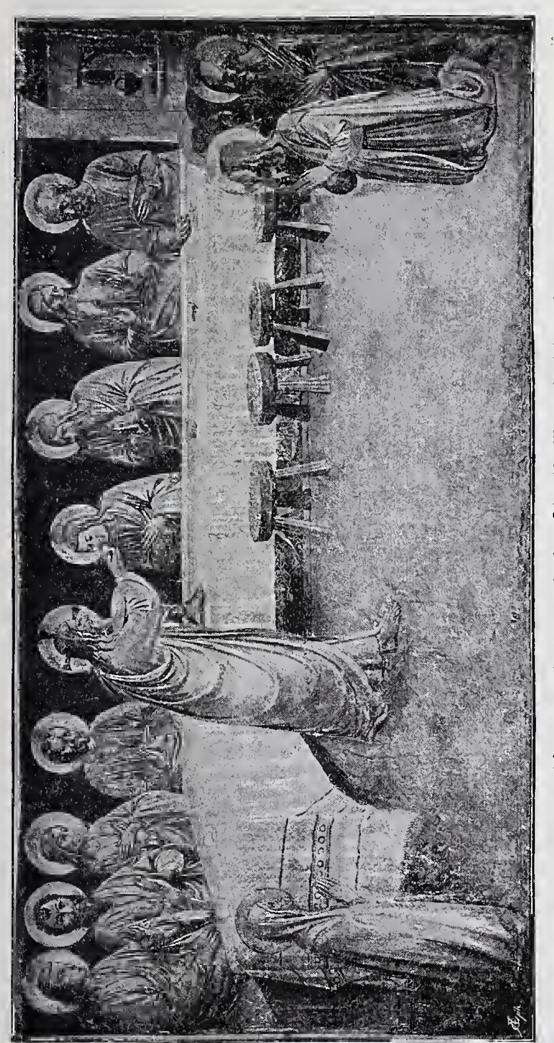


Fig. 140. Fiesole, **Abendmahl.** (S. Marco in Florenz.)

Andrea del Castagno schließt sich Ghirlandajo im Refectorium von Ognissanti zu Florenz an in seinem im Jahre 1480 im Geiste seines vornehmen, historischen Stiles geschaffenen Fresco (Fig. 141). Eine Halle gestattet bei ihm durch zwei Oeffnungen den Blick in die Natur. An der Tafel, welche zwei Seitenflügel hat, sitzt in der Mitte Christus, die Hand segnend erhoben, wie im Fresco von S. Croce; an ihn lehnt sich Johannes; rechts sitzt Petrus, das

Messer in der einen Hand haltend, mit der andern auf den Herrn weisend, den Blick zugleich strafend auf Judas gerichtet, der an der vordern Seite allein postirt ist und Petrus etwas zu erwidern scheint. Zwei noch sitzende Apostel lauschen dem Gespräche, andere unterreden sich. Eine Wiederholung dieser Composition enthält das kleine Refectorium von S. Marco. Die Darstellung beider Werke gibt außer der feinern Durchbildung der Gestalten kein wesentliches Moment der Fortbildung im Vergleich mit ältern Bildern. Auch hier liegen die Köpfe noch in einer Linie. Judas hält nicht die Hand in die Schüssel gesenkt, sondern über dem Tische (Luc. 22, 21). Die Auffassung ist nicht besonders klar; weder der Verrath noch die rituelle Einsetzung ist genügend charakterisirt. Es fehlt ebenso die religiöse Weihe des giottesken Stils wie das Packende, welches Andreas Fresco besitzt.

Bei Cosimo Rosellis (1439—1507) Werk in der Sixtina zu Rom sind alle Apostel auf einer Seite bis auf Judas, der dem Beschauer den Rücken zuwendet und nur im Profil zu sehen ist; er hat zwar wie die andern den Nimbus, auf seinem Rücken sitzt jedoch die kleine Gestalt eines Teufels. Christus, zwischen Petrus und Johannes, segnet das Brod und hat den Kelch vor sich; er wirft Judas noch einen Blick zu. Die Apostel sind voll Würde und Frömmigkeit, und die ganze Composition ist überhaupt schön und wirkungsvoll, nur die Hunde und Katzen sind eine unnöthige und unwürdige Beigabe. Wir haben hier trotz der Mängel des Bildes eine Fortbildung des Fresco von S. Croce in Florenz und die rituelle Einsetzung des heiligen Sacramentes. Mangel an aller und jeder religiösen Weihe zeigt das Fresco Andreas del Sarto (1486—1531) in S. Salvi zu Florenz. „Von den äußerlichen Werken“ — schließt Dr. Frantz, dem wir bisher meistens wörtlich gefolgt sind — „ist dieses vielleicht das äußerlichste, weil die Erhabenheit des Gegenstandes die Trivialität der Auffassung um so mehr hervortreten läßt.“

Die Krone aller Darstellungen vom heiligen Abendmahle ist nun aber das weltberühmte Werk in dem Refectorium des Dominikanerklosters Santa Maria delle Grazie in Mailand, welches Leonardo da Vinci (1452 bis 1519) um 1480 bis 1490 dortselbst gemalt hat (Fig. 142) [1]. Das Refectorium von S. Maria delle Grazie wurde 1464 begonnen und 1481 vergrößert. Der für Leonardo bestimmte Raum umfaßte die ganze Breite des Refectoriums, und die Höhe betrug etwa die Hälfte der Breite. Er paßte (nach Dr. Frantz a. a. O.) seine Composition dem Raume an, indem

[1] Vgl. hierüber vor allem die erschöpfende, treffliche Abhandlung von Dr. Erich Frantz a. a. O. S. 32 ff. Ferner Hefele in der Tübinger Theolog. Quartalschrift 1867, Heft I; Separatabdruck dieses Aufsatzes Tübingen (Laupp) 1867. Göthes Werke XXXV, 26 ff. Stuttgart 1869.

er an langer Tafel zu beiden Seiten des Erlösers je sechs Apostel ordnete, so daß nur die beiden letzten jeder eine Schmalseite des Tisches einnehmen.

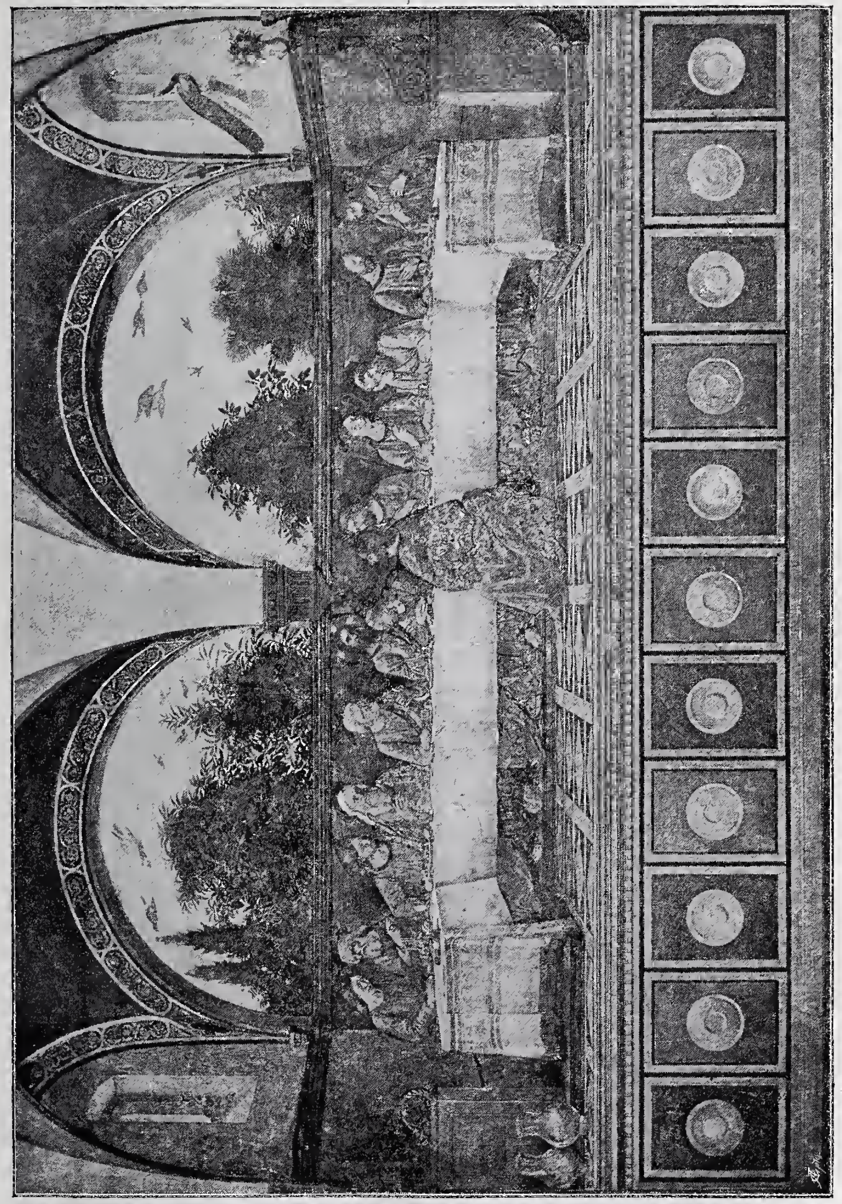


Fig. 141. Ghirlandajo, **Abendmahl.** (Ognissanti in Florenz.)

Durch die drei Oeffnungen der Rückwand sieht man auf eine bergige, im Abendschein dämmernde Landschaft. In der Mitte des Tisches, gesondert von

den Aposteln, sehen wir den Herrn, eingerahmt durch die mittlere Oeffnung des Speisesaales, sich abhebend von dem landschaftlichen Hintergrund, von unaussprechlicher Milde, Hoheit und Majestät umflossen und im Schmelz reinster Blüthe männlicher Schönheit. Das Haupt ist ein wenig auf die linke Schulter geneigt, wie gebeugt unter der Wucht des verhängnißvollen Wortes, das soeben dem halbgeöffneten Munde entflohen ist. Das Licht der hohen und edlen Stirne ist durch den Schleier der Wehmuth verhüllt; die Arme sind geöffnet, in hingebender Gebärde an sein Leiden ausgestreckt, und die Hände, die rechte ein wenig abwehrend gegen Judas, die linke gegen die Apostel geöffnet, vollenden den Ausdruck des Wortes, das seine Seele in Trauer versenkt: „Einer aus euch wird mich verrathen.“ Der Blick scheint nach innen gerichtet, auf den Weg der Verdemüthigung, der nun vor ihm liegt, und wir haben die Empfindung, daß auch Judas noch in diese geöffneten Arme würde fliehen dürfen, wenn er den Ruf der Gnade verstände; denn das Wort vom Verrath, ohne Nennung des Namens, ist der letzte Ruf derselben zur Umkehr vom Wege des Verderbens. Bedeutungsvoll wendet Christus sich der Gruppe zur Linken zu, während die geöffnete Hand seine Rechte unterstützt, als wollte er den Seinigen auf der Fläche derselben sein verwundetes Herz weisen, während die Rechte mit der innern Seite dem Tische zugewandt ist und mit den leicht erhobenen Fingern auf Judas hinzudeuten scheint, der zu seiner Rechten sitzt. Die sehr zerstörte Handzeichnung in der Brera zu Mailand gibt den idealen Typus des Kopfes, ohne Bart, in unaussprechlich edlen und reinen Linien und erinnert an die jugendlichen, altchristlichen Darstellungen der Katakomben und die besten Mosaiken von Ravenna. Die Stirn ist von edelster Form, auf ihr thront ein majestätischer Ernst; über den gesenkten Augen von vollem Bau ziehen sich die im Schmerz etwas gebogenen Brauen in feinem Zuge der Linien. „Was sind“, darf man wohl mit Dr. Frantz fragen, „alle Werke der Alten, befangen und verstrickt in den Banden des natürlichen Daseins, diesem gottmenschlichen Ideal gegenüber! Die ganze Größe christlicher Kunst- und Weltanschauung überwältigt uns; nur diese himmlische Gestalt kann zu uns sprechen: ‚Ich bin der Weg, die Wahrheit und das Leben.‘ In diesen Mund passen nur die erhabenen, göttlichen Worte der Schrift, und in wessen Gemüth wäre nicht die Milde und Hoheit dieser Christusgestalt tief eingedrungen und mit unverlöschlichen Zügen eingeschrieben, der in der Jugend im Anblick des Stiches von Rafael Morghen die tiefergreifende Weihe dieses Meisterwerkes mit reinem Herzen empfunden?“

Wenn wir den Aufbau der Composition näher betrachten, so ergibt sich, daß in den beiden Gruppen zu den Seiten des Herrn die lebhaftesten Affecte sich darstellen, während diese Bewegung nach den Enden des Tisches zu ab-

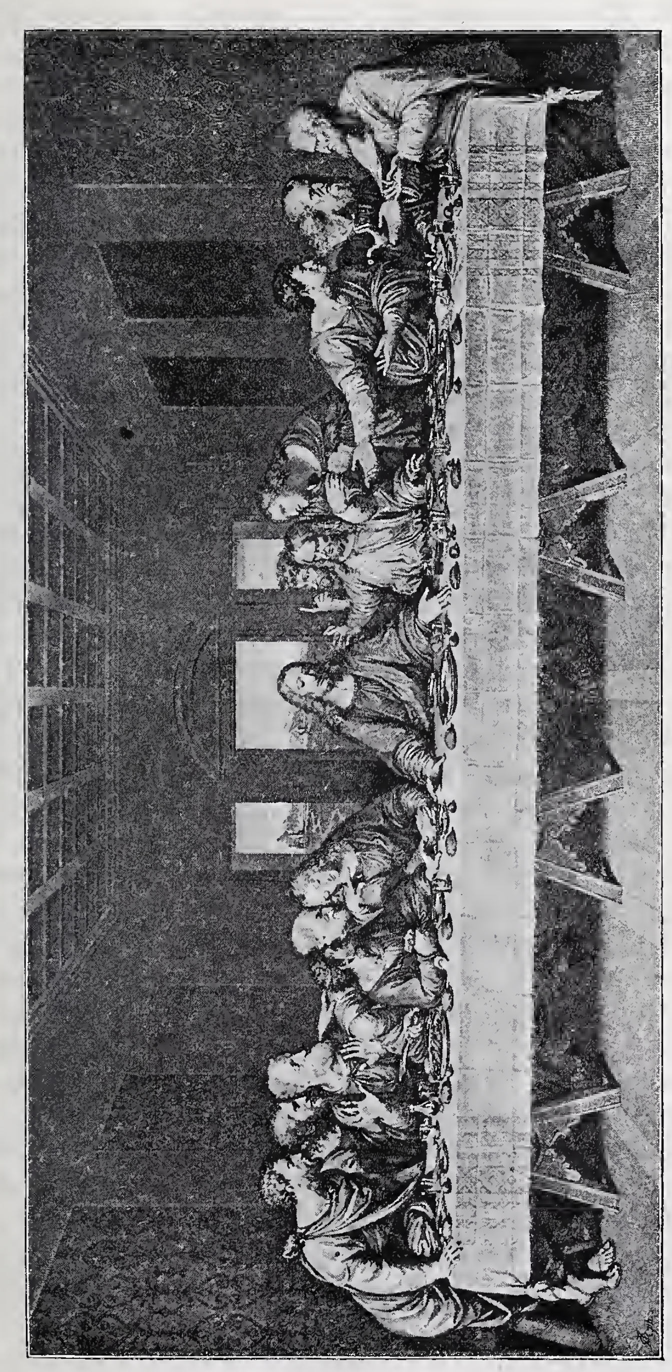


Fig. 142. Leonardo da Vinci, **Abendmahl.** (S. Maria delle Grazie in Mailand.)

nimmt, so daß die Verbindung mit dem geistigen Mittelpunkt durch die meisterhaft abgewogene Gebärdensprache der Hände, durch Aufstehen und Vorwärtsneigen stufenweise sich vollzieht. Der Sonne gleich strahlt die Figur Christi über dem Meer der Affecte; von ihm geht ein Strom der Bewegung aus, der wieder zu ihm hinfluthet. Auf jeder Seite des Herrn befinden sich sechs Apostel, welche wieder je in zwei kleinere Gruppen zerfallen; aber der Künstler hat diese kleinern Gruppen untereinander sowohl als mit dem gemeinsamen Mittelpunkt, dem Erlöser, in so gelungener Weise zu verbinden gewußt, daß alle 13 Personen zusammen als die Träger einer einzigen Handlung sich darstellen. Wir wollen die einzelnen Gestalten der Apostel näher betrachten[1] und beginnen mit der äußersten Figur auf der rechten Seite Christi (für den Beschauer links), woselbst wir den Apostel Bartholomäus sehen, einen kräftigen jungen Mann mit scharfem Profil, in hellblauem Leibrock und grünem Mantel. Er hat sich mit sichtlicher Energie von seinem Sitz erhoben und neigt sich, auf dem rechten Fuße stehend, den linken übergeschlagen, die Hände auf den Tisch gestemmt, gegen Christus hin vor. Da er von dem Herrn entfernt saß, so ist er nicht ganz sicher, ob er recht gehört habe; deshalb wendet er sich voll Spannung (darum mit niedergedrückten Augenbrauen) näher zu ihm und den andern Aposteln hin, um zu fragen oder doch zu hören, was denn gemeint sei. Auf ihn folgt Jacobus der Jüngere, ebenfalls im Profil gefaßt, ein noch edlerer Kopf als der vorige; die Familienähnlichkeit mit dem Herrn ist unverkennbar. Der Künstler wollte sie ausdrücken und gab auch dem Kleide des Apostels die gleiche Farbe wie dem des Herrn, röthlich, nur einige Schatten dunkler. Auch Jacobus will nähern Aufschluß und sucht ihn von Petrus zu erhalten. Darum streckt er seine beiden Arme nach diesem aus, um ihm, auf seine Schulter klopfend, ein Zeichen zu geben, daß er sich zu ihm wenden möge. Diese Action des Jacobus ist es, welche die zwei kleinern Gruppen dieser Seite des Bildes miteinander verbindet. Die dritte Figur stellt den hl. Andreas dar; sein Oberkleid ist grünlich und röthlich, sein Unterkleid gelb. Er ist ein älterer Mann. Die Oberlippe hat sich bereits etwas eingesenkt und die Unterlippe steht etwas vor, wie bei ältern Leuten oft; auch die Nase ist länglich und spitzig geworden. Er ist ganz überrascht; mit halb aufgehobenen Armen zeigt er die flachen Hände vorwärts, als entschiedenen Ausdruck des Entsetzens. In dem Gesichtsausdrucke des Petrus, der auf seinen Bruder Andreas folgt, ist die Empfindung des Schmerzes vorherrschend. Zugleich will er erfahren, wer denn gemeint sei, fährt darum eilig hinter Judas her, legt die linke Hand dem Johannes auf die Schulter und fordert ihn auf, Christum

[1] Nach Hefele a. a. O. S. 12 f. und Dr. E. Frantz a. a. O. S. 40 f.

selbst zu fragen, indem er auf diesen hindeutet. Bei dieser hastigen Bewegung drückt er mit seinem rechten Arm auf Judas, der neben ihm sitzt, schiebt ihn etwas vorwärts und gibt so Veranlassung, daß derselbe mit seinem rechten Arm das vor ihm stehende Salzfaß umwirft. Dabei hat Petrus in der rechten Hand ein schwertartiges Messer, als wollte er damit den unbekannten Verräther züchtigen. Das Oberkleid Petri ist gelb, das Unterkleid blau. Ueber die Gestalt des Verräthers sagt Frantz[1]: „Gegen die beiden lichthellen Gestalten, den feurigen Repräsentanten des Glaubens (Petrus) und den Jünger der Liebe (Johannes), hebt sich die knochige Figur des Judas, zurückweichend und von Petrus nach vorn gedrängt, finster und dämonisch ab. Die linke Hand ruht auf dem Tische und ist wie abwehrend gegen Christus ausgestreckt; die rechte umklammert den Geldbeutel, während der Arm zugleich bedeutungsvoll das Salzfaß umstößt. Auf sehnigem Halse ruht ein Kopf im Profil, der in gemeinen und harten Zügen von jüdischem Typus den Charakter des Verräthers und Geizigen erschöpfend mit erschreckender Wahrheit ausdrückt. Die niedrige, gefurchte Stirne, halb in bauschigem Haar versteckt, die hervorstehenden Augenbrauen, die stark gebogene, geierartig herabgezogene Nase, das vorgeschobene, eckige Kinn, der ausgebildete Hinterkopf deuten auf niedrige Anlagen und rohe Leidenschaften. Die Züge des Verräthers waren für Leonardo Gegenstand längerer Studien. Er wollte durch die ganze Erscheinung dieses Mannes die fast übermenschliche Niedrigkeit des Verrathes rechtfertigen und suchte deshalb an Orten, wo der Auswurf der Menschheit zu verkehren pflegte, nach entsprechenden Zügen, die er zum Gesamtbilde zu vereinigen wußte."

Johannes, mit gefalteten Händen, neigt sich gegen Petrus, der seine linke Hand auf die rechte Schulter des Lieblingsjüngers legt; seine Gestalt zeigt Geschlossenheit und jungfräuliche Würde; die Augen sind unter der Wucht der Rede des Herrn gesenkt; tiefer, schmerzlicher Ernst liegt auf seinem Antlitze; er fragt und betheuert nicht aus eigenem Antriebe, denn er weiß, daß seine ganze Seele dem Herrn anhängt und daß dieser keinen Schatten der Untreue an ihm gefunden hat. Seine gekreuzten Hände deuten auf eine contemplative Natur, auf das Tiefinnerliche des Schmerzes, wie er in einem liebevollen, sanften Gemüthe, einem Pfeile gleich, haftet. Seinem sanften Wesen entspricht auch die Gewandung, welche in ruhigen Linien gehalten ist: grünes Unterkleid und rother Mantel, letzterer wie bei Christus die linke Schulter bedeckend. Am nächsten dem Herrn, auf seiner linken Seite (für den Beschauer rechts), erblickt man den Kopf des Apostels Thomas und seine rechte Hand mit erhobenem Zeigefinger. Er droht augenscheinlich dem Judas, der vor seinem energischen Blick zurückweicht. Daß diese seine Gebärde nicht als

[1] Das heilige Abendmahl S. 41.

Frage, wie man gemeint hat, sondern als Drohung zu erklären sei, erhellt sowohl aus der Zeichnung der verlorenen Hand in Windsor als aus der Zeichnung in Venedig, auf der Thomas sich drohend gegen Judas erhebt und die Hand gegen ihn ausstreckt. Der Kopf des Thomas mit dichtem, kurzem Haupthaar drückt in der starken Wölbung über den Augenbrauen, welche sich drohend zusammenziehen, in dem festgeschlossenen Munde und dem etwas nach oben gerichteten Kinn Energie und Thatkraft aus. Die Züge sind gespannt wie die eines Mannes im Augenblick drohender Gefahr. Den Thomas fast bedeckend, erscheint unter und vor ihm Jacobus der Aeltere; er hat im höchsten Entsetzen über die vernommenen Worte die Arme ausgebreitet, als ob er ein Schreckbild sähe, das dem Abgrunde entstiegen ist. Das Haupt ist vorwärts geneigt wie unter der Wucht des betäubenden Schlages und zeigt sich in Verkürzung, umwallt von langem Lockenhaar; die Augenbrauen sind zusammengezogen, der Blick ist auf das Schreckgespenst des ungeheuern Verbrechens gerichtet, das ihn verwirrt; der Mund ist geöffnet, die Brust hebt sich. Das Gewand des Apostels ist in reichem Faltenwurf gehalten und von gelber Farbe. Philippus, in einem blauen Leibrock und rothen Mantel, der dritte zu dieser Gruppe Gehörende, rundet dieselbe gleichsam ab. Er ist aufgestanden und beugt sich gegen den Meister, legt, seine Liebe betheuernd, die Hände auf die Brust. In ihm sehen wir den Ausdruck reiner, hingebender Treue, ohne Mischung von Zorn oder den Wunsch nach Rache. Er weist auf sein Herz, das der Meister durchforschen soll und in dem er keine Falschheit antreffen wird, sondern nur Zuversicht und Bereitwilligkeit, sein Leben für ihn zu opfern.

Die letzte Gruppe der linken Seite des Herrn wird durch die lebhafte Gebärde des Apostels Matthäus, der mit beiden Händen auf Christus hinweist, während der Oberkörper sich Thaddäus und Simon zuwendet, organisch verbunden. Er hat sich in der Lebhaftigkeit des Affectes vom Platz erhoben, um den beiden letzten Tischgenossen, welche in Bestürzung und Sorge versetzt sind, die Thatsache zu bestätigen, die er aus dem Munde des Herrn vernommen hat. Der jugendliche, bartlose Kopf zeigt antike Formgebung mit dem Ausdrucke lebhaften Gefühles. Das Unterkleid, von hellem Blaugrau, hebt den dunkelblauen Mantel mit gelblicher Unterseite lebhaft hervor. Die Gestalt erscheint fein in den Formen und kräftig zugleich, die Hände zierlich und ausdrucksvoll wie die eines Mannes, der nicht körperlich arbeitet. Neben ihm sitzt Thaddäus mit braunem Unterkleid und grasgrünem Mantel; sein Ausdruck ist der der Bestürzung, Unruhe und des Verdachtes. Dieser Ausdruck gelang durch die treffende Anordnung der Hände in Verbindung mit der Richtung des Blickes. Während der Kopf Simon zugewendet ist, weisen Augen und Hände nach der andern Seite, vielleicht auf Judas hin.

Auf dem breiten, kräftigen Antlitz mit vollem Bart und langem, fließendem Haar thront Bekümmerniß und Sorge. Die linke Seite der heiligen Tischgenossen schließt die ehrwürdige Gestalt des Simon, der durch Matthäus über den Ausspruch des Erlösers unterrichtet wird. Zweifel und Sorge prägen sich auf seinem ausdrucksvollen Profil aus, dessen hohe Stirnwölbung wie der Thron edler, erhabener Gedanken leuchtet, während das Auge forschend und sorgenvoll auf Matthäus gerichtet ist. Dieser schöne Greisenkopf mit der etwas vorgeschobenen Unterlippe des Alters ruht auf sehnigem Hals. In Simon erblicken wir jenes majestätische und robuste Greisenalter, in dem die Gewohnheit reiner Gedanken und Empfindungen einen Schimmer der Verklärung ausbreitet. Es ist der Widerschein einer feurigen und lautern Seele, der gerade dieses Greisenantlitz so anziehend für uns macht. Beide Hände sind bis zur Mitte der Brust in lebhafter Gebärdensprache erhoben, als wollte er beweisen, daß ein solches Verbrechen nicht möglich sei. Der Mantel, auf der Brust durch eine Spange gehalten, fließt in reichen Falten herab und bedeckt die Sitzbank. Das Unterkleid ist weiß mit faltigen Aermeln.

Der bedeutendste unter den Nachfolgern Leonardos, der liebenswürdige Bernardino Luini (ca. 1480—1533), hat das Abendmahl zweimal dargestellt: in der Kirche S. Maurizio zu Mailand und in der Franziskanerkirche zu Lugano. In ersterer ist die Anordnung ähnlich der seines Meisters: Das Abendmahl ist vorüber, vor Christus liegt das Lamm, und Wein und Brod sind noch auf dem Tisch. Christus hat soeben das Wort vom Verrath gesprochen; Johannes, eine engelreine Gestalt, neigt sich dem Heilande zu. Auch das Bild in Lugano zeigt wohl noch einige Anklänge an Leonardo, namentlich den mit beiden Händen sich aufstützenden Jünger, den er indes an das entgegengesetzte Ende des Tisches gestellt hat; auch sonst noch sieht man in den Köpfen einige Reminiscenzen an den Meister, aber die Formengebung und Empfindung ist selbständig, und namentlich ist die Anordnung dadurch eigenthümlich, daß zwei gemalte Säulen das Bild in drei Abtheilungen zerschneiden, wodurch das Ganze in drei Gruppen zerlegt wird. Da der Künstler außerdem die mittlere Gruppe durch zwei diesseits des Tisches sitzende Jünger abgeschlossen hat (darunter Judas, der sich in unbehaglicher Empfindung abwendet), so erscheinen die beiden Flügelgruppen völlig außerhalb der Handlung; es fehlt hier die einheitliche Macht der Composition, wie wir sie so gewaltig im Werke Leonardos sehen. Aber Wärme und Innigkeit des Ausdrucks, Schönheit und edler Charakter in den Köpfen sprechen uns sehr an.

Eine ähnliche Eintheilung durch gemalte Pfeiler des Saales zeigt Francesco di Cristoforo, gen. Francia Bigio (1482—1525), in seinem Abendmahl im ehemaligen Kloster di Candali zu Florenz. Johannes liegt an der Brust

des Herrn, und Christus hat eben das Wort vom Verrathe gesprochen; oben gehen um den Saal die Worte: Desiderio desideravi hoc pascha manducare vobiscum, antequam patiar. Um wieviel würdiger aber sind doch alle diese Darstellungen als die Holbeins d. J. im Museum zu Basel (Nr. 5), welche ein wahrer Hohn auf den heiligen Vorgang ist! Der Bissen, den Christus dem Judas reicht, besteht hier in einem Stückchen Fleisch.

Die Einsetzung des heiligsten Altarssacraments hat in der Neuzeit in hochfeierlicher Weise Veit im Dome zu Mainz dargestellt: Christus steht am Tische, mehr links vom Beschauer; vor ihm steht der Kelch, und in der Linken hält er das Brod; die Rechte erhebt er segnend, indem er zugleich seine Augen zum Himmel erhebt. Die Apostel stehen rechts und links von ihm, nur Petrus kniet auf der andern Seite des Tisches in der Mitte und ist so besonders hervorgehoben; hinter ihm verläßt Judas, dem heiligen Vorgange den Rücken kehrend, den Saal.

5. Christus am Oelberg.

Die Darstellung der Todesangst Jesu am Oelberge (Matth. 26, 36—45. Luc. 22, 39—46) finden wir verhältnißmäßig erst spät allgemein in die Kunst eingeführt, und es mag dies unter anderem auch daher kommen, daß innere Vorgänge wie dieser sich nur schwer bildlich wiedergeben lassen. Andere Scenen der Passion sind leichter darzustellen, weil bei ihnen meistens äußere Zeichen der Qual und des Schmerzes sich zeigen, oft auch ein wirksamer Contrast zwischen dem leidenden Heilande und seinen Peinigern sich malen läßt; hier aber haben wir es mit einem psychischen Vorgange zu thun, der nicht allein nur etwa mit dem Blutschweiße drastisch abgemacht werden kann, sondern der die Ergriffenheit der innersten Seele zeigen soll. „Traurig ist meine Seele bis zum Tode," spricht der Heiland (Matth. 26, 38), d. i.: „die Trauer ist so groß, daß sie allein zureichte, mich zum Sterben zu bringen". Die Ursache der Trauer des Herrn haben wir, wenn auch zunächst, doch nicht allein dem Gefühle der Verlassenheit, auch nicht einzig im natürlichen Widerwillen der menschlichen Natur gegen das Leiden und den Tod zu erkennen, obgleich der allwissende Geistesblick des Herrn die ganze Tiefe des Leidens sah. Die von dem Lamme Gottes übernommene Sündenschuld der ganzen Welt, die Greuel der Sünde selbst und die Schrecken ihrer Strafen, Mitleid mit den Verlorenen, Schmerz über den Jünger, der ihn verrieth, über sein Volk, das sein Heil verkannte: das sind die Ursachen, welche die heiligste Seele des Herrn im Abgrunde der Angst versenkten. Wenn es nun, wie gesagt, der bildenden christlichen Kunst noch aller Jahrhunderte schwer gewesen ist, solche vorherrschend seelische Zustände wiederzugeben, wie muß es

dann der ältesten christlichen Kunst, zumal bei ihrer so großen Armut an technischen Mitteln, fast unmöglich gewesen sein, diese so tief innerlichen Vorgänge, wie sie dieser Seelenkampf Christi am Oelberge uns ahnen lassen, bildlich zu schildern? Wir dürfen uns darum nicht wundern, wenn die christliche Kunst erst spät an die allgemeinere Darstellung dieser Vorgänge sich wagt. Doch ist der Gegenstand auch schon der altchristlichen Kunst nicht ganz unbekannt. Wir finden nämlich schon im 6. Jahrhundert die Oelbergscene dreimal dargestellt: in einem der Mosaiken von S. Apollinare Nuovo zu Ravenna, in dem Evangeliencodex von Cambridge und im *Codex Rossanensis*. Ganz eigenthümlich ist die Darstellung zu Ravenna[1]: hier steht Christus auf einem Felsen und erhebt die rechte Hand mit ausgestreckten Fingern, ein Gestus seines Redens; die linke hält er unter dem Obergewand verborgen. Zu seinen Füßen sitzen elf Apostel, Petrus zunächst, die alle wachen und augenscheinlich in Traurigkeit versunken sind. Rechts und links hinter dem Heilande sieht man je drei Bergspitzen, auf denen je ein Oelbaum steht. Wir sehen also hier nur das Gebet Christi am Oelberge betont, jede Andeutung aber an seine Todesangst und an den blutigen Schweiß, den diese verursachte, ist vermieden. Ganz anders im Codex von Cambridge[2]. Hier findet sich der Vorgang auf dem Oelberge in zwei Scenen dargestellt: in der ersten kniet Christus tiefgebeugt zur Erde an dem Berge, auf welchem zwei Bäume angedeutet sind. Christus hat den Kreuzesnimbus, hält seine Hände gefaltet, aber verdeckt durch das Obergewand; aus den Wolken erscheint die Hand Gottes, jedoch nicht wie gewöhnlich segnend, sondern alle Finger ausgestreckt. In der zweiten Scene steht der Heiland vor den drei Jüngern, die er mit sich nach Gethsemane hineingenommen hat, und redet sie an; zwei sind bereits erwacht, der dritte wird eben von dem neben ihm Sitzenden vom Schlafe erweckt. Aehnlich ist die Scene im *Codex Rossanensis*[3] gegeben; auch hier sehen wir zwei Darstellungen: rechts liegt Christus auf dem Boden, links weckt er die schlafenden Jünger auf. Am Himmel sehen wir Mond und Sterne. Gethsemane selbst sieht mehr einer Felsenhöhe als einem Garten gleich. Auch auf der Miniatur eines griechischen Manuscriptes aus dem 12. Jahrhundert im Vatican sehen wir den Heiland tief niedergebeugt zur Erde wie in dem Codex von Cambridge, auf der Höhe eines Hügels, an dessen Fuß die elf Apostel kauern und schlafen; oben am Himmel ragt aus einem Kreis eine segnende Hand hervor; das soll die Stärkung von oben bedeuten. Diese segnende Hand sehen wir noch in der altkölnischen Schule auf einer Tafel des Wallraf-Richartz-Museums (Nr. 35) zu Köln, welche

---

[1] *Garrucci* tav. 250[3]. [2] Ibid. tav. 141[2].
[3] Abbildung in *Gebhardt*, Evang. Cod. Ross. tab. XI.

einen Bildercyklus aus dem Leben Jesu enthält. Später tritt an ihre Stelle vielfach das Brustbild des himmlischen Vaters. Die älteste Darstellung eines Oelbergbildes will Agincourt aus dem 11. Jahrhundert in den Wandgemälden eines Saales hart an der Basilika von St. Paul sehen, aber sie gehört nach Grimouard[1] dem 13. Jahrhundert an. Man sieht dort den Erlöser die Arme ausstrecken, wie um Trost zu erhalten; ein Engel reicht ihm die Hand. Eine Miniatur des Speculum humanae salvationis aus dem 14. Jahrhundert zeigt nur zwei Personen: Jesus und den Engel; der Herr ist wie in tiefe Contemplation versunken; der Engel, durch eine Wolke halb verhüllt, schwebt über ihm und trägt eine Spruchrolle, die entweder den Rathschluß oder die Trostbotschaft des himmlischen Vaters enthält; ersterer ist jedenfalls gemeint auf einem alten Glasgemälde der Kathedrale zu Bourges, wo Gott Vater dem im Gebete ringenden Menschensohn ein aufgeschlagenes Buch entgegenhält, während die Engel bereit stehen, ihm Hilfe zu leisten.

In den deutschen Evangelienhandschriften der Ottonischen Zeit um das Jahr 1000 findet sich unser Gegenstand nicht, wohl aber auf der goldenen Altartafel (pala d'oro) zu Aachen aus dem 11. Jahrhundert. Der Vorgang ist auch hier, ganz ähnlich wie im Codex von Cambridge, in zwei Theile getheilt: links sieht man Christus ganz allein auf einem felsigen Berge knien, tief zur Erde gebeugt und die Hände ausgebreitet; alle und jede andere Beigabe fehlt. Rechts sieht man den Heiland vor zwei Jüngern stehen und sie anreden, welche unter einem Baume sitzen und eben vom Schlafe erwacht sind. Das Malerhandbuch der Griechen[2] zerlegt die Oelbergscene ebenfalls in zwei Theile: „Ein Garten mit Bäumen. Und Christus kniet in der Mitte und hat seine Hände und seine Augen nach oben gerichtet, und von seinem Angesichte fällt Blut wie Tropfen zur Erde. Und ober ihm ist ein Engel im Lichte, der seine Hände gegen ihn ausgestreckt hält. Und ein wenig hinter Christus sind Petrus und Jacobus und Johannes schlafend; und wiederum ist Christus ober ihnen und hält mit der einen Hand den Petrus am Kleide, und mit der andern hält er ein Blatt und sagt: ‚Konntet ihr so keine Stunde mit mir wachen?‘“ (Matth. 26, 40.) Duccio in seinem berühmten Altarbilde zu Siena hat die Oelbergdarstellung sogar in mehrere Scenen zerlegt: wir sehen den Heiland beten, zu den Jüngern reden, und sehen, wie er vom Engel getröstet wird.

Auf diesen ältesten Oelbergbildern erscheint der Heiland meistens, wie wir gesehen haben, entweder vollständig zur Erde niedergeworfen oder wenigstens tief zur Erde gebeugt, in der Haltung inbrünstigen Gebetes. Diese Haltung und sein Gebet sollen den Seelenkampf kundgeben, der in seinem

[1] Manuel de l'art chrétien p. 390. [2] Schäfer S. 200.

Innern waltet. In dieser Art trifft man die Oelbergbilder bis zum 14. Jahrhundert. Von jetzt an aber ist eine weitere Beigabe zu sehen, nämlich das Bild des *Kelches*. Es mußte wie von selbst die Kunst auf dieses Bild kommen, um den Seelenkampf und die Todesangst deutlicher zum Ausdrucke zu bringen, da ja der Herr selbst unter diesem Bilde sein Leiden schildert. Schon in der Verkündigung seines Leidens spricht er zur Mutter der Zebedäer von diesem Kelche: „Ihr wisset nicht, was ihr erbittet; könnet ihr trinken den Kelch, welchen ich trinken werde?" (Matth. 20, 22. Marc. 10, 38.) „Kelch" ist im Sprachgebrauche der Heiligen Schrift des Alten Testamentes zunächst = Antheil, Los, welches jedem credenzt wird, zumal ein bitteres; in den Worten Jesu bezeichnet es besonders das *erlösende* Leiden, welches für den Heiland selbst und für alle, welche im Martyrthum mit ihm gleichförmig werden, zuerst ein „Kelch" der Angst, der Schmerzen und des Opferblutes, dann aber auch ein Gnadenkelch der Freude und des Entzückens wird. Man könnte allerdings bezüglich des Kelches das Bedenken erheben, ob es möglich sei und statthaft, eine Metapher zu malen und zu meißeln? Im allgemeinen ist die Metapher freilich eine Form der redenden, nicht der bildenden Kunst; hier aber ist die gemalte oder in Holz und Stein gefaßte Metapher nicht zu beanstanden, weil ihr Sinn und ihre Bedeutung allgemein bekannt ist. Eine Confusion aber ist es, wenn einige den Engel dem Heilande den Kelch zum *Trinken* darreichen lassen, gleichsam als einen Kelch der Erfrischung und Stärkung, während es nach den Worten des Herrn selbst doch der Kelch der Leiden, der Kelch seiner Passion ist. Ein *Schrotblatt* von ca. 1460[1] hat das Eigenthümliche, daß ein Engel mit ausgebreiteten Flügeln einen Kelch hält, aus dem eine runde Hostie emporragt.

Wir finden den Kelch schon in der *altkölnischen Schule* des Meisters Wilhelm, z. B. in einem Tafelbilde (Nr. 74) des Wallraf-Richartz-Museums zu *Köln*, woselbst auch der Engel mit einem Kreuze angebracht ist. Ein anderes Bild derselben Schule und Sammlung hat keinen Engel, aber der Kelch steht auf einer Anhöhe. Das gleiche Motiv zeigt ein Oelberg der *oberdeutschen Schule* um 1490 in *Wien*, ferner ein mittelalterliches Fresco in einem Kreuzgange zu *Brixen*, wo Christus mit gefalteten Händen daniet und oberhalb vor ihm ein Spruchband mit den Worten angebracht ist: Pater si fieri potest etc. Auf einem Felsen steht der Kelch und in einer Wolke darüber erscheint das Brustbild des himmlischen Vaters, der die Rechte sprechend erhebt. Eine ähnliche Composition zeigt auch ein *Holzschnitt* von ca. 1440[2], nur daß wir statt des Brustbildes des himmlischen Vaters aus einer Wolke die Hand Gottes sich strecken sehen. Ein ganz abnormes

[1] T. O. *Weigels* Sammlung Nr. 336. [2] Ebd. Nr. 83.

Gebilde aber ist es, wenn in der spätern fränkischen Schule Barthel Beham (1502—1540) in einem Bilde des Berliner Museums (Nr. 631) über dem auf einem Felsen stehenden Kelche einen Engelskopf in der Glorie erscheinen läßt. Noch unwürdiger ist die Scene von Holbein dem Jüngern



Fig. 143. Fiesole, **Christus am Oelberg.** (S. Marco in Florenz.)

im Museum zu Basel (Nr. 26) gegeben, wo der Engel mit einem Kreuze in den Wolken erscheint. Christus streckt hier die Hände wie verzweifelnd weit aus und sperrt wie schreiend den Mund auf. A. Dürer hat in seiner kleinen Passion die Scene zweimal dargestellt; im ersten Bilde (Bartsch 27) kniet Christus, im Profil gesehen, an einem Felsen und lehnt Haupt und

Hände an denselben, oben erscheint in Wolken ein Engel mit dem Kreuze; die schlafenden Jünger sitzen um ihn herum; im Hintergrunde erscheint Judas mit der Rotte. Ganz widerlich ist die zweite Darstellung (Bartsch 54), auf der man den Erlöser, Hände und Füße weit ausgestreckt, vollständig auf seinem Angesichte liegen sieht; man meint in dieser schrecklichen Lage einen Wahnsinnigen zu sehen. Auch hier fehlt der Kelch und erscheint der Engel mit einem Kreuze.



Fig 144. Perugino, **Christus am Oelberg.** (Akademie in Florenz.)

In den italienischen Schulen finden wir den Kelch zuerst in einer dem Giotto oder Lorenzo Monaco zugeschriebenen sehr würdigen Darstellung des Oelberges in den Uffizien zu Florenz. Christus kniet hier zwischen Felsen mit gefalteten Händen und die Augen zum Himmel gerichtet, von wo der Engel mit dem Kelche in den Wolken erscheint; aber in seiner Gestalt waltet große Ruhe, erhabene und ergebene Würde. Das Blutschwitzen selbst

ist noch nicht angedeutet. Mehr dem Beschauer zu schlafen die drei Jünger. Duccio im Dome zu Siena hat wohl den Engel, aber noch nicht den Kelch; er stellt acht Jünger schlafend dar, während Christus zu den drei wachenden redet. Fiesole in seiner Darstellung zu S. Marco (Fig. 143) hat ebenfalls schon den Kelch, den ein Engel hoch in den Lüften trägt. Christus kniet im Garten Gethsemane an einem Felsen und betet mit ungemeiner Innigkeit. Die drei Jünger schlafen und Trauer liegt auf ihrem Angesichte. Maria und Martha nehmen zu Hause betend an den Leiden des Herrn theil — ein hier erstmals uns begegnendes höchst sinniges Motiv. Perugino verwendet den Kelch besonders schön in seinem Bilde in der Akademie zu Florenz (Fig. 144), das durch magisches Halbdunkel eindringlich wirkt. Wenn andere aus dem Kelch das Kreuz ragen lassen oder ihn mit den Passionswerkzeugen umrahmen, wie Gaudenzio Ferrari, Garofalo, Carlo Dolce, so geschah dies, um noch deutlicher auszusprechen, was der Kelch zu sinnbilden habe. Ein Schrotblatt von 1450—1460 [1] zeigt den Heiland vor einem Felsen kniend, auf dem der Kelch steht; aus dem Kelche ragen die Marterwerkzeuge hervor: Ruthe, Kreuz mit drei Nägeln, Geißel und zwischen ihnen die Dornenkrone. Ein Engel berührt mit der Rechten das Kreuz. Ein sehr schöner Gedanke ist es auch, wenn Mantegna fünf Engel, die in tiefster Seelentrauer die Leidenswerkzeuge halten, in sein Bild aufnimmt (Sammlung Baring in London). Dagegen schon mehr ins Genrehafte gezogen ist die Darstellung von Giovanni Bellini (um 1428—1516), wo mehr das Landschaftliche vorwaltet, und ebenso die von Marco Basaiti (1490—1521) in der Akademie zu Venedig, wo wir ebenfalls mehr ein Landschaftsbild sehen.

Aus neuerer Zeit erwähnen wir das Oelbergbild von Führich in der Altlerchenfelder Kirche zu Wien, wo der Engel mit dem Kelche erscheint, und das in der St. Apollinariskirche zu Remagen, wo Christus zu bewegt die Hände ausstreckt und der erscheinende Engel keinen Kelch hat. Ein in seiner Art ganz bedeutendes Werk aus der neuesten Zeit ist die Oelberggruppe in einer Kapelle der Aegidikirche zu Münster in Westfalen, von dem Bildhauer Heinrich Fleige daselbst aus weißem französischen Sandstein gehauen. Christus kniet und preßt die Hände zusammen, sein Blick ist aufwärts gerichtet und die schwere Todesangst liegt auf seinem Angesichte. Ein von der gewöhnlichen Art abweichendes, etwas sonderbares Motiv ist, daß der Engel dem Heilande ganz nahe steht, ihn mit der einen Hand hält, mit der andern aber nach oben zeigt, als wollte er ihn an die Hilfe seines himmlischen Vaters weisen. Warum nicht das schöne und vielsagende Motiv des Kelches bei-

[1] T. O. Weigels Sammlung Nr. 327.

behalten? Die schlafenden drei Jünger um den Felsen herum sind von vorzüglicher Gruppirung und in ihrem Gesichtsausdrucke trefflich charakterisirt. Viele, namentlich auch neuere Oelberge findet man, in denen die drei schlafenden Jünger zu sehr in den Vordergrund gerückt und zur Hauptsache gemacht sind, wodurch dann der blutschwitzende Heiland mehr in die Ferne kommt und so die Hauptsache zur Nebensache wird. Eine Bereicherung der Scene hat man dadurch herbeigeführt — und man trifft das schon im Mittelalter —, daß man aus der Ferne Judas und seine Schar heranziehen läßt; es kann dies wohl angehen, wenn dieser Zug perspectivisch von dem Hauptbilde ziemlich entfernt wird, so daß nicht unter der Nebensache die Hauptsache leidet und



Fig. 145. Geiger, **Christus am Oelberg.** (Aus Stolz, Legende. Quart-Ausgabe. Freiburg, Herder.)

deren Würde und Ruhe beeinträchtigt wird. Professor Klein[1] läßt Judas unmittelbar hinter dem vor einem Felsen knienden Christus herantreten, aber ohne die Schar der Soldaten; auch die drei schlafenden Jünger sind Christo zu nahe gerückt. Außerdem, daß der Engel mit dem Kelche vom Himmel erscheint, sehen wir auch das Brustbild Gott Vaters und den Heiligen Geist vor seiner Brust in einer kreisrunden Glorie. Aus der ganzen Haltung aber des Heilandes und aus seinem seelenvollen, tiefinnerlichen Blicke nach dem Leidenskelche kann man die ganze Schwere und Tiefe seines Seelenkampfes ahnen, aber auch zugleich seine Ergebung in den Willen des himmlischen Vaters: Non mea voluntas, sed tua fiat (Luc. 22, 42). — Als eine

[1] In seiner Biblia pauperum, Regensburg 1885.

würdige Darstellung darf diejenige von Geiger in Wien (Fig. 145) bezeichnet werden, welche zuerst in der bekannten „Stolzschen Legende“ zum Abdruck gelangt ist.

„Das Meisterstück eines Künstlers von Gottes Gnaden“, sagt Keppler[1], „müßte ein Bild des Herrn am Oelberg sein: auf seinem Antlitz das Widerspiel furchtbaren Seelenkampfes, die Stirne bethaut mit blutigem Schweiß, die ganze Gestalt durchwogt und durchbebt von Furcht und Zittern, und doch wieder ausgegossen über sie die Würde und Erhabenheit geduldiger Hinnahme, demüthiger, opferwilliger Ergebung, das non mea, sed tua voluntas auf den Lippen schwebend, das Auge zum Himmel gerichtet und sich mit Trost von oben füllend. Dieser Aufgabe zu genügen, reicht bloßes Kunstverständniß nicht: hierzu gehört tiefer, begeisternder Glaube.“ Es ist in der That zu beklagen, daß der fromme Wunsch des Volkes nach Oelbergbildern so vielen schlechten Darstellungen Wohnrecht an und in unsern Kirchen verschafft hat. Es gibt so viele schreckliche Darstellungen dieser heiligen Scene, aus deren Anblick ein Nichteingeweihter unzweifelhaft die Vermuthung schöpfen mußte, daß die unheimliche, hexenartige Erscheinung in den Lüften droben das Entsetzen und die Angst des am Boden Knienden verursacht und die Jünger gar schon in den Tod erschreckt habe. Eine Ersetzung mit Besserem wäre wirklich oft Pflicht der Pietät. Möchten die Künstler, wenn sie an diese schwere Aufgabe sich wagen, sich vorher bewußt werden, wie groß und schwer das ist, was sie unternehmen.

6. Verrath und Gefangennehmung Jesu.

Der Evangelist Matthäus erzählt den Verrath des Judas und die Gefangennehmung Jesu als eine zusammenhängende, fast ununterbrochene Handlung. „Und alsogleich zu Jesus herantretend, sprach er (Judas): Sei gegrüßt, Rabbi! Und er küßte ihn. Und Jesus sprach zu ihm: Freund, wozu bist du gekommen? Da traten sie herzu und legten Hand an Jesus und nahmen ihn fest“ (Matth. 26, 49. 50). Genau nach diesen Worten sehen wir eine der ältesten bildlichen Darstellungen behandelt, daß nämlich beide Handlungen, Verrath und Gefangennehmung, als gleichzeitig geschehen abgebildet werden; sie findet sich in einem der Mosaiken von S. Apollinare Nuovo zu Ravenna (Fig. 146) aus dem 6. Jahrhundert. Während hier Judas den Herrn umarmt und küßt, legt der Führer der Cohorte gleichzeitig Hand an ihn; hinter dem Heilande stehen fünf Apostel, von denen der vorderste, Petrus, das Schwert zu ziehen im Begriffe ist. Auf einem Sarkophage von Verona[2]

---

[1] Archiv für christliche Kunst (Stuttgart 1884) S. 14.

[2] *Garrucci* tav. 333 [1].

dagegen und einem solchen von Maximin[1] findet sich bloß der Moment des Kusses; außer Christus und Judas sehen wir auf ersterem hinter dem Heiland noch einen Apostel und hinter Judas einen Schergen als Begleiter; auf dem südgallischen Sarkophage aber steht bloß hinter dem Verräther noch ein unbärtiger junger Mann. Auf einem Sarkophage zu Arles[2] dagegen sieht man Christus und Judas allein. Zwischen die obige Wechselrede des Herrn aber und die darauffolgende wirkliche Gefangennehmung ist ein nur von Johannes (18, 4—9) berichteter Vorgang, betreffend das Niederstürzen der Soldaten, einzuschieben; ebenso ist zwischen diese Wechselrede und die Ergreifung des Herrn die Anrede (Luc. 22, 52 ff.) zu verlegen, die der Herr an die Hohenpriester und Befehlshaber des Tempels sowie die Aeltesten richtet. Diese historische Auseinanderhaltung der einzelnen Vorgänge ist denn auch schon auf dem Sarkophage der hl. Maria Magdalena in der Krypta von S. Maximin angedeutet, indem hier die Scenen getrennt[3] dargestellt sind: auf der einen Seite die Gefangennehmung Jesu und auf der andern der Kuß des Judas. Alle drei Momente, den Verrath, das Niederstürzen der Soldaten und die Gefangennehmung, sehen wir im Codex von Cambridge[4]. Die beiden



Fig. 146. **Gefangennehmung Jesu.** (Von einem Mosaik in S. Apollinare zu Ravenna.)

ersten Scenen finden sich auf einem Felde gezeichnet: oben auf dem Oelberge sehen wir Christus und Judas allein sich umarmen; der Oelgarten ist durch zwei Bäume angedeutet. Am Fuße des Berges sieht man vier Soldaten niederstürzen, von denen drei Schwerter, einer eine Fackel und zwei dazu noch Schilder tragen. In einem zweiten Felde ist die Gefangennehmung: Christus steht aufrecht und voll Würde da und wird von zwei Schergen ergriffen; links hinter dem einen steht der hl. Petrus und hat hoch das Schwert erhoben, um den Herrn mit Gewalt zu befreien. Eine eigene Darstellung enthält die Lipsanothek zu Brescia[5]: hier finden wir nicht die eigentliche Gefangennehmung, sondern den Moment wiedergegeben, in dem der Heiland den Soldaten entgegengeht und sie nach ihrem Suchen fragt; sie stehen aufrecht da und halten Fackeln, zwei auch Schilde.

[1] *Garrucci* tav. 352 [4]. [2] Ibid. tav. 399 [5].
[3] Ibid. tav. 352 [3. 4]. [4] Ibid. tav. 141 [2]. [5] Ibid. tav. 445.

In den meisten spätern Darstellungen des Mittelalters finden wir beide Vorgänge, Verrath und Gefangennehmung, vereinigt dargestellt. Auf der Bronzethüre zu Pisa sehen wir Christus in der Mitte stehen; rechts von ihm legt ein Soldat Hand an ihn, links ist der Verrath dadurch angedeutet, daß Judas seine Rechte auf die Schulter des Herrn legt und eben im Begriffe ist, ihn zu küssen. Links von der ganzen Gruppe schneidet Petrus dem daknienden Malchus das Ohr ab, und zwar gegenüber der spätern Zeit in denkbar ruhigster Weise. Im Hintergrunde ragen aus der Reihe der Soldaten eine Menge Speere und zwei Laternen hervor. Der ganze Vorgang ist ohne alle und jede dramatische Bewegung. Viel lebhafter als hier und in dem



Fig. 147. Duccio, **Gefangennehmung Jesu.** (Altarwerk in Siena.)

Mosaik zu Ravenna ist die Scene im *Codex Egberti* [1] gegeben. Der Ort des Verrathes ist hier durch zwei Oelbäume angedeutet; in der Mitte der reichen Composition sehen wir Christus von Judas umarmt und zugleich von rechts und links von je vier Juden ergriffen; einige von letztern tragen Fackeln. Der Heiland streckt seine Rechte segnend gegen Malchus aus, auf dem Petrus kniet und das Messer handhabt; hinter Petrus stehen drei weitere Apostel. Auch die zu Gotha und Bremen aufbewahrten Evangelienhandschriften haben den Gegenstand. Das Malerhandbuch der Griechen hat ebenfalls beide Handlungen vereinigt: „Ein Garten, und in dessen Mitte Judas,

[1] Kraus Taf. XLV.

Christum umarmend und küssend; und hinter demselben Petrus, unter dem ein junger Soldat ist (Malchus), den er auf den Knieen hält, indem er ihm sein Ohr mit einem Schwerte abhaut. Und um Christus Soldaten; die einen haben die Schwerter entblößt, andere sind da mit Spießen, wieder andere mit Laternen, andere mit Fackeln, andere halten ihn, andere schlagen ihn."[1] Viel klarer und würdiger aber als diese griechische Darstellung und ein Muster von streng symmetrischer Anordnung ist die Gefangennehmung auf der goldenen Altartafel zu Aachen. Christus, der von Judas umarmt und geküßt wird, nimmt die Mitte ein; vor ihm, aber etwas entfernt und noch nicht Hand an ihn legend, stehen die Soldaten mit Speeren, im Begriffe,



Fig. 148. Fiesole, **Gefangennehmung Jesu.** (S. Marco in Florenz.)

ihn gefangen zu nehmen. Hinter dem Herrn steht die Schar der Apostel, deren vorderster dem Malchus, der knieend und flehend seine Hände zu Christus erhebt, das Ohr abhaut. Spätere Darstellungen, besonders solche der altdeutschen Schulen, bringen vielfach eine große Bewegung in unsere Scene mit allerhand unwürdigen Motiven; besonders widrig ist oft die Episode des Ohrabhauens gegeben, indem sich Petrus förmlich mit dem Kriegsknecht auf dem Boden herumbalgt. Giotto kann auch hier wieder als Muster von Würde und Erhabenheit nachgeahmt werden in seinem betreffenden Bilde der

[1] Schäfer S. 200.

Arena zu Padua; wenn auch da eine lebhafte Bewegung durch die zahlreichen Figuren geht, so ist doch überall Maß und Ordnung gewahrt, namentlich ist auch die Stellung des hl. Petrus eine würdige, indem er stehend sein Schwert handhabt. Verrath und Gefangennehmung sind hier ebenfalls in ein Bild zusammengezogen: während Christus von Judas umarmt und geküßt wird, legen schon die Soldaten Hand an ihn. Die ganze Composition überhaupt offenbart die edle, göttliche Ruhe des Erlösers gegenüber der ihn umgebenden gemeinen Rotte. Wie die aufgehende Sonne über düstern Wolkenschichten, so strahlt sein mildes Antlitz über dem Haß und der Bosheit, die ihn umfluthen. Sein Profil ist länglich, von ungemeiner Reinheit der Zeichnung und klassischer Linienführung. Welch ein Schritt von den Christusbildern der Katakomben, den Mosaiken, Cimabue und Margaritone zu der Milde und Hoheit dieses Christusantlitzes! Schon vor Giotto sehen wir den Gegenstand in einem Fresco der Oberkirche zu Assisi, das vielfach dem Cimabue (1240—1302) zugeschrieben wird, würdig behandelt. Judas küßt den Herrn, der voll Ruhe und Majestät seine Augen zur Seite wendet, während ein Scherge Hand an ihn legt, sonst aber eine große Schar von Soldaten mit Laternen, Speeren u. dgl. in der Nähe stehen. Petrus schneidet kniend dem Malchus das Ohr ab. Ghiberti in der Bronzethüre des Baptisteriums zu Florenz gibt die Scene schon ziemlich lebhaft, namentlich in der Affaire des Petrus mit Malchus, indem sich letzterer mit voller Gewalt den Händen des Apostels zu entwinden sucht. Auf einigen Darstellungen finden wir auch, wie die Apostel die Flucht ergreifen, z. B. auf der des Duccio im Dome zu Siena (Fig. 147) und des Lorinzetto zu Assisi, auf welch letzterem Bilde die Apostel durch einen Hohlweg davongehen. Eine majestätische Ruhe aber wie bei Giotto sehen wir später wieder bei Fiesole in dem Fresco einer Zelle vom Kloster S. Marco zu Florenz; auch er hält alle Uebertreibung ferne. Der feierliche Blick, mit dem Christus den Verräther anschaut, ist wahrhaft durchdringend, die ganze Gestalt des Herrn überhaupt großartig. Gleich feierlich ist auch das Bildchen Fiesoles in der Akademie zu Florenz (Fig. 148). Christus wird von Judas, der mehr von der Rückseite herkommt, geküßt. Rechts sind die drei Jünger Petrus, Jacobus und Johannes; letzterer wirft der Scene einen überaus traurigen Blick zu, er ahnt das Verbrechen und faltet die Hände, ebenso Jacobus. Petrus aber richtet seinen finstern, wilden Blick auf Judas und hat sein Schwert eben eingezogen. Die Soldaten liegen alle niedergestreckt auf dem Boden, zunächst vor Christus Malchus, dessen abgehauenes Ohr ebenfalls auf der Erde liegt. Von Bernardino Luini ist eine Gefangennehmung Christi in der Kirche S. Maurizio zu Mailand; zwei Schergen legen hier Hand an Christus, während ein dritter ihm einen Strick um den Hals wirft.

Unter den zahlreichen Häschern sticht die schöne und würdige Gestalt des Herrn ungemein vortheilhaft ab. Petrus aber kniet förmlich auf dem Kriegsknecht und handhabt mit solcher Wucht das Schwert, als gälte es nicht bloß ein Ohr, sondern den ganzen Kopf.

Wir haben oben gesagt, daß sich in den deutschen Passionsbildern, besonders den oberdeutschen, der Kampf zweier Mächte, der Hölle mit dem leidenden Erlöser, spiegelt, und daß sich die ganze Wuth der Unterwelt gegen den Gottmenschen richte, daß aber diese Richtung nicht selten auch zur Gefahr werde, so daß Würde und Heiligkeit der Sache darunter leide. Das zeigt sich nur zu oft auch auf den Gefangennehmungsbildern der spätern mittelalterlichen deutschen Kunst. Da sehen wir, wie dem Herrn ein Strick um den Hals geworfen und er fortgezerrt wird, wie er an den Haaren gerissen und mit Stricken geschlagen, wie er angespieen, verspottet und verhöhnt wird. Die Scene mit Petrus und Malchus artet oft in eine Rauferei aus.

7. Christus vor den Richtern.

Unter den wenigen Passionsscenen, welche schon die altchristliche Kunst offen, d. h. ohne symbolischen Charakter, dargestellt hat, findet sich am häufigsten der Vorgang, wie Christus vor Pilatus geführt wird; die Künstler faßten gewöhnlich, wie wir schon oben bemerkt haben, unter diesem einen Bilde die ganze Leidensgeschichte zusammen. Wir finden die Scene nach Garrucci auf Sarkophagen etwa ein dutzendmal[1]. Pilatus sitzt immer auf dem Richterstuhle, öfter sitzt neben ihm ein zweiter Richter. Ein Diener steht bereit mit den Gefäßen zur Handwaschung. Gewöhnlich in einem zweiten Felde steht der jugendliche Christus zwischen zwei Soldaten, die ihn vorführen; manchmal[2] ist der eine mit einem gewaltigen Speer, der andere mit einem gezogenen Schwerte bewaffnet. Christus steht meistens in majestätischer Haltung da; dagegen wendet Pilatus das Gesicht ab, wie in Beschämung und Verwirrung. Es mußte die Ruhe und Hoheit des leidenden Erlösers inmitten aller Pein und Schmach tiefen Eindruck auf die Seele eines Mannes machen, der, wie charakterlos er auch immer war, wenigstens ohne jeden persönlichen Haß dem Heiland gegenüberstand. Diesen Gedanken wußte die Kunst der Sarkophage mit diesem Motiv der Abwendung des Pilatus und der majestätischen Ruhe des Herrn trefflich wiederzugeben. In den Bildern der Kleinkunst dagegen ist dieses Motiv schon nicht mehr ausgedrückt, indem hier Pilatus eben als die Hände waschend dargestellt wird, während Christus von den Soldaten abgeführt wird und sich von dem Richter schon abgewendet hat; so in dem

[1] Tav. 322². 323⁴. 331². 334². 335²·³·⁴. 346¹. 350¹. 352². 353⁴. 366².

[2] Z. B. *Garrucci* tav. 331². 335³.

Codex von Cambridge[1] und in einem Elfenbein der Kathedrale von Mailand[2]. Das berühmte Kästchen (aus dem 4. oder 5. Jahrhundert) zu Brescia[3] (Lipsanothek) hat neben der Verurtheilung Christi durch Pilatus, der eben die Hände wascht und sich so von Christus abwendet, auch die Verurtheilung durch Kaiphas, neben welchem noch ein zweiter Richter sitzt. Christus wird von zwei Knechten eben vor Kaiphas geführt, der sprechend seine Rechte gegen ihn erhebt. Christus vor Kaiphas finden wir auch auf einem Sarkophage[4] und im Codex von Cambridge[5], in welch letzterem sich der Richter bereits von seinem Sitze erhoben hat und Christus schon wieder abgeführt wird. An der berühmten Thüre von S. Sabina zu Rom sehen wir drei Scenen aus der Passion: Pilatus wascht die Hände, Christus wird, mit dem Kreuze beladen, eben von ihm weg abgeführt, und Petrus verläugnet vor der Magd seinen Herrn und Meister. Im *Codex Rossanensis*[6] sitzt Pilatus auf einem hohen Throne; rechts stehen die beiden Hohenpriester, links eine Gruppe von Anklägern oder vielmehr römische Soldaten. Christus scheint eben vor den Richter zu treten. Ein zweites Bild stellt dar, wie Pilatus, nachdem er die Schuldlosigkeit Jesu bekannt hatte, von dem Volke aufs neue bestürmt wird und deshalb den Befehl gibt, Jesus zu Herodes zu führen. Rings um den Thronsessel ist das Volk gruppirt, lebhaft in Gebärdesprache. Eigenthümlicherweise fehlt Christus auf diesem Bilde.



Fig. 149. **Verläugnung des Petrus.**
(Von einem Sarkophag.)

Das Malerhandbuch der Griechen hat die Verurtheilung Christi schon fast in allen ihren Stadien[7]: es hat Christus vor Annas und Kaiphas, die dreimalige Verläugnung des Petrus, Christus vor Pilatus, die Reue und das Erhängen des Judas, Christus vor Herodes und die Handwaschung und das Urtheil des Pilatus. Letztere Scene soll so dargestellt werden: „Ein Palast, und Pilatus sitzt auf dem Thron und schaut auf die Juden. Und ein Mann vor ihm hält einen Krug und ein Becken und gießt ihm Wasser zu, und er wascht seine Hände; und hinter ihm ist ein Jüngling, der ihm etwas ins Ohr sagt, und neben seinem Throne schreibt ein Jüngling auf

[1] *Garrucci* tav. 141 [2]. [2] Ibid. tav. 450 [1]. [3] Ibid. tav. 445.
[4] Ibid. tav. 316 [1]. [5] Ibid. tav. 499 [7, 9].
[6] Taf. XIV und XVI. [7] Schäfer S. 201 f.

ein Blatt... Und vor ihm ist Christus und Soldaten, welche ihn halten. Und Annas und Kaiphas und andere Juden haben vor sich Kinder und halten ihre Hände auf deren Köpfe (die Worte andeutend: ‚Sein Blut komme über uns und über unsere Kinder'; Matth. 27, 25); und sie schauen auf Pilatus und zeigen ihnen dessen Urtheil." [1]

Auch in den Evangelienhandschriften um das Jahr 1000 finden wir die Verurtheilung Christi in ihren verschiedenen Phasen. Im *Codex*



Fig. 150. Giotto, **Christus vor den Richtern.** (Arena in Padua.)

Egberti [2] sieht man Christus vor Annas. Dieser sitzt auf einem gepolsterten Throne und reißt sich die Kleider von der Brust: ein Motiv, das dem Malerhandbuch entlehnt sein mag [3]. Hier heißt es: „Christus wird von Annas und Kaiphas gerichtet": „Ein Palast und ein Greis mit langem Barte, mit weiten Gewändern und einer großen zweigespaltenen Kopfbedeckung steht auf einem Throne und zerreißt seine Kleider. Und Kaiphas neben ihm mit

[1] Schäfer S. 202. [2] Kraus Taf. XLVI. [3] Schäfer S. 201.

grauem Haare, mit langem Barte, unwillig. Und Christus ist vor ihnen gebunden; und ein Diener schlägt ihn; und andere Soldaten rundum halten ihn. Und Schriftgelehrte und Pharisäer. Und zwei Männer stehen vor ihm und zeigen ihn dem Annas." Im *Codex Egberti* sehen wir Annas allein; zwei Soldaten führen ihn vor und einer macht den Ankläger, indem er zu Annas redet und mit dem Zeigefinger auf Christus deutet. Unter dem Portale in den Gerichtshof sieht man den hl. Petrus, der bis hierher gefolgt ist, die Linke traurig an seine Wange hält und die Rechte nach Christus ausstreckt. Auf dem gleichen Blatte sieht man noch die Verläugnung Petri und die Geißelung Christi. Auf einem zweiten Blatte des *Codex Egberti* [1] ist Christus vor Pilatus und zwar in der denkbar einfachsten Weise dargestellt: Pilatus steht redend vor Christus außerhalb des Gerichtshauses, das durch ein römisches Castell bezeichnet ist; jede weitere Beigabe fehlt. Christus hat eine hochfeierliche Haltung angenommen, während man schon an der Bewegung der linken Hand des Pilatus Mangel an Muth und eine gewisse Unsicherheit erkennen kann. Im Aachener Codex [2] sieht man im obern Felde Annas ohne priesterliche Amtstracht als Richter auf einem mit Löwenköpfen verzierten Stuhle sitzen. Er trägt einen rothbraunen Mantel, den er zurückgeschlagen hat, und ergreift mit beiden Händen sein weißes Kleid, um es zu zerreißen. Vor ihm erscheint Christus zwischen zwei Knechten, welche seine Hände festhalten. Petrus folgt dem Herrn. Die Köpfe von sieben andern Knechten füllen die rechte Seite des Grundes hinter der Gruppe des Meisters und des Jüngers. In der untern Hälfte des Bildes sieht man die Verläugnung des Petrus; er wendet seine erstarrten Hände zu einer mehr als mannshoch aufsteigenden Flamme. Auf der gegenüberliegenden linken Seite strecken sechs Knechte ihre durch die Kälte verzogenen Finger ebenfalls dem Feuer entgegen. Die rechte Ecke hinter Petrus füllt ein Gebäude, aus dessen Pforte die Thürhüterin zum Apostel herantritt. Sie zeigt mit dem Finger auf ihn hin, während er in heftiger Bewegung sein Haupt zu ihr zurückwendet. Die Scene, in welcher Petrus vor der Magd den Herrn verläugnet, ist in altchristlicher Zeit selten: man sieht sie auf einem Sarkophag (Fig. 149), wo der Hahn auf einer Säule zwischen beiden steht; auf der Lipsanothek in Brescia [3] und auf einem Elfenbein des Britischen Museums [4], wo Petrus am Kohlenfeuer sitzt. Oefter dagegen kommt die Voraussagung der Verläugnung Petri vor. Ich finde sie bei Garrucci [5]; weiter ist sie auf der Holzthüre von

---

[1] Kraus Taf. XLVIII. [2] Beissel Taf. XXIX.

[3] *Garrucci* tav. 440. [4] Ibid. tav. 446 [1].

[5] Tav. 310 [1]. 313 [1. 3]. 315 [1]. 318 [1. 4. 5]. 319 [1. 2. 3]. 320 [1]. 323 [5]. 321 [3]. 330 [5]. 334 [1. 3]. 340 [5]. 352 [1]. 353 [1]. 358 [3]. 364 [1. 2]. 365 [1. 2]. 366 [1]. 367 [1. 2. 3]. 374 [3]. 376 [4]. 380 [3]. 382 [1]. 399 [6]. 402 [2].

S. Sabina[1] und einmal auf einem Gemälde in S. Ciriaca[2]. In einigen Fällen sieht man außer Christus und Petrus noch eine dritte Person, wohl einen der Jünger.

In den mittelalterlichen Darstellungen, in denen Christus vor Pilatus erscheint, ist der römische Richter oft sitzend und mit übergeschlagenen Beinen vorgeführt[3]; ein monströses Thier als Bild des Teufels, unter dessen Einfluß er stand, ist hinter ihm angebracht. Zwei Königsknechte oder Juden führen den Herrn vor. So in einem Relief von der Bronzethüre in Hildesheim vom Jahre 1015. Doch ist es in manchen Darstellungen, wie in der obengenannten, zweifelhaft, ob nicht unter der thronenden Figur mit dem Königsschmucke vielmehr Herodes gemeint sei.



Fig. 151. L. Seitz, **Christus vor Pilatus.** (Verkleinerung aus „Darstellungen aus dem Leben Jesu und der Heiligen". Freiburg, Herder, 1891.)

Die Hauptfrage ist bei unserer Darstellung die: Welche Stellung soll Christus der Herr einnehmen in dem Augenblick, da er sich freiwillig uns zum Opfer hingibt? Bei Giotto in seinen Fresken der Arena zu Padua (Fig. 150) ist diese eine hochfeierliche; große Würde und Majestät ist in der Haltung des Herrn. Annas und Kaiphas sind hier vereint beim Gerichte anwesend. Der Erlöser hat soeben bekannt, daß er der Sohn Gottes sei, und Kaiphas zerreißt mit großem Unwillen seine Kleider. Annas scheint zu sagen: Er hat sich selbst verurtheilt. Jesus wendet vornehm seinen Blick ab; er ist gefesselt, und eben erhebt ein Soldat die Hand, ihn zu schlagen. Duccio stellt Pilatus auf dem Throne dar mit der Krone auf dem Haupte und umgeben von Dienern; er erhebt sprechend seine Rechte gegen Christus, welchem die Hände gebunden sind. Auf beiden Seiten von dem aufrecht dastehenden Heilande sind die Schriftgelehrten und Pharisäer als Ankläger, hinter ihm steht eine Abtheilung Soldaten in

[1] *Garrucci* tav. 499[7]. [2] Ibid. tav. 59.

[3] Im Mittelalter ist das Sitzen mit übereinandergelegten Beinen Sinnbild ruhiger Würde. Das Soester Recht schreibt vor: „Der richter soll sizen auf dem richterstole als ein grisgrimmender löwe und soll den rechtern fuss schlahen über den linkern." Jac. Grimm, Deutsche Rechtsaltert. II, 763. Vgl. Otte 476.

Reih und Glied und mit Speeren bewaffnet. In der Neuzeit hat L. Seitz unsern Gegenstand in der markigen Weise A. Dürers gezeichnet: Christus steht schweigend aber hochfeierlich vor Pilatus, während er von den Hohenpriestern und den Aeltesten angeklagt wird (Matth. 27, 12. 13). Rücklings wird dem Pilatus die Botschaft seiner Frau zugeflüstert (Matth. 27, 19). (Fig. 151.)

8. Die Geißelung.

Bei der Darstellung der Geißelung, die von allen vier Evangelisten nur kurz erwähnt wird (Matth. 27, 26. Luc. 23, 16. Marc. 15, 15. Joh. 19, 1), wird sich der christliche Künstler vor zwei Extremen zu hüten haben: einerseits darf er die blutige Scene nicht einfach bloß in realer historischer Weise wiedergeben; andererseits ist es aber auch unrichtig und wird nicht dem Zwecke einer bildlichen Predigt entsprechen, wenn er Christus den Herrn hinstellt als einen Menschen, der sich, weil er nun einmal nichts machen kann, in stoischer Resignation seinem Schicksale fügt oder gewaltsam seinen Schmerz unterdrückt. Es ist durchaus nicht „mittelalterlich-roh", wenn das Schreckliche und Schmachvolle dieser Pein, dieses grausame Vorspiel der Kreuzigung, dem Beschauer zur Betrachtung vor Augen gehalten wird. Wissen wir ja aus den historischen Zeugnissen des Alterthums, wie schrecklich diese Vorrede der Kreuzigung war. Diese grausame Peinigung, sonst gewöhnlich von Lictoren, hier wohl, da Pilatus, als nicht consularischen Ranges, keine Lictoren hatte, von den Soldaten vollzogen, geschah mit Geißeln aus Riemen, an deren Ende Metallspitzen oder Bleiknöpfe waren. Da jedoch die Verschärfung der Pein ganz nach dem Belieben des Richters und bei armen, wie Sklaven geachteten Verurtheilten geradezu nach Muthwillen vollzogen wurde, so haben die vielfachen frommen, auch in den mittelalterlichen Bildern dargestellten Ueberlieferungen über die mit verschiedenen Werkzeugen vollzogene Geißelung des Heilandes kein geschichtliches Bedenken gegen sich. Freilich ohne jede Milderung wird die christliche Kunst diese gräßliche Scene nicht wiedergeben dürfen, sie wird hier nicht darauf ausgehen können, bloß historische Treue walten zu lassen. Die Hoheit und Majestät darf auch unter der Wucht des Schmerzes und der Schmach nicht erdrückt werden, sondern muß als verklärender Strahl auf das Schmerzensbild fallen; die Affecte des Schmerzes, die nach der Art des Gegenstandes nun einmal nicht unausgedrückt bleiben dürfen, müssen beherrscht und durch kräftige Züge von Würde und ergebungsvoller Geduld verklärt und vergeistigt werden [1].

Ungefähr vom 11. Jahrhundert an wagte man es, auch die Geißelung in der christlichen Kunst darzustellen; aber man that das noch nicht, ohne

[1] Vgl. Keppler im Archiv für christl. Kunst (1884) S. 42 f.

eine Milderung anzubringen, und suchte dieses Geheimniß voll Blut und Schmach mit zarten Schleiern zu verdecken. So erscheint der Heiland im *Codex Egberti*[1] vollständig angekleidet an der Geißelsäule; er ist auch nicht wie später angebunden, sondern er wird mit beiden Händen von einem Soldaten an die Säule gehalten, während ein anderer mit einer Ruthe oder mit einem Stabe schlägt; einen zweiten hält dieser in der Linken parat zum Ge-

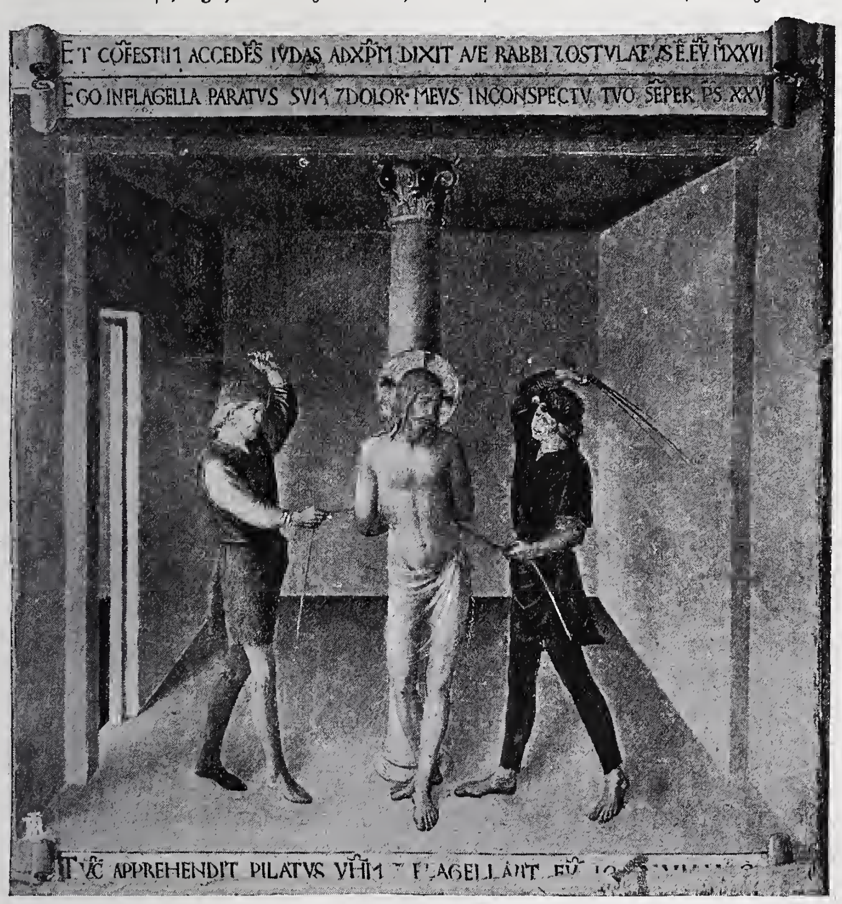


Fig. 152. Fiesole, **Geißelung Christi.** (Akademie Florenz.)

brauche. Aus dieser selbst mit den einfachsten Mitteln gegebenen Darstellung läßt sich doch unverkennbar die göttliche Hoheit und Würde des Herrn erschauen. Als vierte Persönlichkeit steht Pilatus hinter dem Schlagenden und deutet auf den duldenden Heiland hin. Auch auf der goldenen Altartafel zu Aachen ist Christus vollständig gekleidet; er steht vor der Säule

[1] Kraus Taf. XLVI.

en profil und kehrt den Rücken dem Beschauer zu, weshalb man nicht sieht, ob er die Hände frei oder angebunden an die Säule hält; zwei Peiniger erheben ihre Rechte zum Schlagen, ihre Linke zur Verhöhnung; jede weitere Beigabe fehlt. Die Säule reicht über den Kreuzesnimbus des Herrn hinaus. Ferner erscheint Christus ganz gekleidet in dem Frescobilde der Kirche S. Urbano alla Caffarella bei Rom aus dem 11. Jahrhundert[1], im Portale der Kathedrale von Benevent und im Portale von S. Zeno zu Verona. Das Malerhandbuch der Griechen läßt Christus an eine Säule gebunden sein; es gibt den Gegenstand nur ganz kurz: „Christus, mit den Armen rücklings an eine Säule gebunden, wird geschlagen, und zwei Soldaten halten ihn.“[2] Im 12. Jahrhundert findet sich schon bloß noch das Lendentuch, das vom 13. Jahrhundert an Regel wird. Bis dahin ist die Geißelung nur selten, nicht einmal Giotto hat sie in den Fresken der Arena zu Padua.

Die erste klassische Darstellung einer Geißelung findet sich auf dem öfter schon erwähnten hochberühmten Altarbilde von Duccio im Dome zu Siena, mit welchem er auf ein Jahrhundert der sienesischen Malerschule den Ton angab. Er stattete die Scene reicher aus; die Synedristen sind auf der einen Seite und weiden ihr Auge an den Qualen des Opfers; auf der andern Seite steht Pilatus auf erhöhtem Podium. Der Herr steht hinter der Säule, die er mit den angebundenen Armen umfängt. Der Körper und das hoheitsvolle Antlitz ist aber etwas nach der Seite gewendet, damit sie nicht durch die Säule verdeckt werden. Durch den schönen Contrast und den stark aufgetragenen Zug himmlischer Ruhe und schmerzvoller Ergebung wirkt das Bild erschütternd und versöhnend zugleich. Im selben Geiste hat Fiesole in der Akademie zu Florenz diesen Gegenstand dargestellt (Fig. 152). Der geistige Ausdruck seines Bildes ist von wunderbarer versöhnender Schönheit und eindringlicher Kraft. Das Schreckliche und Schmachvolle ist in einen Weihrauchduft von stiller Größe, Ergebung und Geduld gehüllt, so daß es nicht mehr anstößig oder abstoßend wirkt. Die Henker halten mit der einen Hand Jesus an Stricken, während sie ihre Geißeln auf ihn niederfallen lassen. Der Maler hat sich angestrengt, Wildheit und Grausamkeit in ihr Gesicht und ihre Haltung zu legen; er konnte aber diesen Ausdruck nicht zu voller Energie herausarbeiten; er war sichtlich zu sehr beherrscht von der Ruhe und Stille des Opfers, und so kamen auch seine Henker unter den besänftigenden Einfluß derselben[3].

Eine schöne Darstellung der Geißelung ist auch die von Gaudenzio Ferrari (1484—1549) in S. Maria della Grazia zu Mailand. Christus, an eine Säule des Tempels gebunden, ist voll Erhabenheit in seinem Leiden.

---

[1] Abbildung bei d'Agincourt, Malerei. Taf. 94. [2] Schäfer S. 203.
[3] Vgl. Keppler a. a. O. S. 43.

Diese gleiche majestätische Ruhe zeigt Signorelli in der Brera zu Mailand; Christus steht an einer hohen, freistehenden Säule, auf der eine Figur zu sehen ist. Die vier nackten Peiniger in ihren lebhaften Bewegungen contrastiren sehr mit der Haltung Christi; auf erhöhtem Throne zur Seite sieht man Herodes.

Unter der Wucht des Schmerzes und der Schmach darf auch beim Geißelungsbilde wie bei andern Passionsscenen die Hoheit und Majestät nicht erdrückt werden, sondern muß als verklärender Strahl auf das Schmerzensbild fallen. Der inspirirte christliche Künstler muß bei diesem Bilde seine Meisterschaft darin zeigen, daß er die von ihm heraufbeschworenen, von der Scene geforderten Affecte des Schmerzes zu beherrschen und durch kräftige Züge von Würde und ergebungsvoller Resignation zu verklären und zu vergeistigen weiß. Es genügt nicht, wie gesagt, den Heiland in stoische Resignation zu kleiden, noch ihn rein physisch den Schmerz bezwingen zu lassen. So stellt Michelangelo in dem Entwurf zum Geißelungsbilde, das Seb. del Piombo in S. Pietro in Montorio in Rom ausführte, den Herrn als einen Mann dar, welcher mit furchtbarer physischer Kraftanstrengung den Schmerz sozusagen in den Muskeln zerdrückt. Der Künstler muß hellere Verklärungslichter auf das Antlitz und die Gestalt zu legen wissen und vor allem den Ausdruck des Schmerzes mäßigen; der Körper muß aufrecht bleiben, auch das Haupt darf nicht ganz gesenkt werden, damit die Macht des Blickes nicht verloren geht, der entweder gen Himmel zu richten ist, oder wie bei Fiesole auf einen der Peiniger, oder vielleicht noch besser auf den Beschauer, um diesem die Beziehung dieser Schmerzen zu seiner eigenen Seele nahezulegen. Dagegen sehen



Fig. 153. Ed. v. Steinle, **Geißelung Christi.** (Nach einem Stahlstich aus dem Verlag von G. J. Manz in Regensburg.)

wir nun besonders auch die spätere deutsche Kunst oft fehlen; da ist Christus oft so zugerichtet, daß er nicht mehr stehen kann, keinen gesunden Theil mehr an dem Leibe hat, daß er oft nur noch in den Stricken hängt, mit denen er angebunden ist, wie z. B. in einer Geißelung in S. Maurizio zu Mailand, wo er sogar von einem Schergen gehalten werden muß. Auf einem mittelalterlichen Fresco zu Schwaz in Tirol ist Christus mit den Händen rücklings an die Säule gebunden und auch die Füße werden mit einem Seile angezogen. Um den Hals ist ihm eine Kette gelegt und diese geht durch einen an der Säule oben befestigten Ring; einer zieht an dieser Kette, gleich als sollte das Opfer der Pein zu allem noch aufgehängt werden; andere schlagen mit Geißeln, einer stößt mit den Füßen u. dgl. Die Gestalt des Heilandes dagegen ist nicht unedel gegeben und sticht wohlthuend von den Peinigern ab. Rembrandt dagegen hat in seinem Geißelungsbilde des Museums zu Darmstadt auch Christum den Herrn einem gemeinen Verbrecher gleich gezeichnet, mehr aufgehängt als stehend an einer Säule; ein Scherge legt sogar Schlösser an seine Füße.

Das Geißelungsbild, sagt Keppler[1], modificirt sich in seiner Composition ziemlich wesentlich, je nachdem man die Geißelsäule als Säule von größerer Höhe oder als niedrige Stumpfsäule annimmt. Man findet, daß die alten Bilder wohl ausnahmslos die hohe Säule haben und nun den Körper entweder mit der Brust oder mit dem Rücken an diese gelehnt sein lassen, d. h. entweder sind die Arme rückwärts an die Säule angebunden, so daß der Rücken durch die Säule gedeckt, die vordere Körperseite frei und der Geißelung ausgesetzt ist, oder aber umschlingen die Arme von vorn die Säule und schmiegt sich die Brust an dieselbe an, während der Rücken frei ist. Steht der Heiland hinter der Säule, so ist natürlich, wie von Duccio geschieht, sowie auf dem obengenannten Fresco in S. Urbano alla Caffarella, durch eine Wendung des Körpers oder wenigstens des Hauptes zu verhüten, daß der Anblick des Herrn durch die Säule verdeckt werde. Dürer, der ebenso wie Holbein die Hochsäule hat, hilft sich, indem er den Herrn ganz von der Seite darstellte. Andere dagegen, wie Fiesole und auch Ghiberti auf der ersten Thüre des Baptisteriums zu Florenz, auch das Hochaltarbild im Dome zu Schleswig (1515), stellen ihn vor die Säule und lassen demgemäß die Geißelstreiche auf seine Brust gerichtet sein. Michelangelo hat schon die niedrige Säule, welche das Arrangement der Scene erleichtert. Was historisch richtiger sei, ist nicht leicht zu entscheiden. Offenbar fußt die alte Kunsttradition auf der Nachricht des Hieronymus, man habe ihm unter den Säulen, die den Porticus der auf Sion erbauten Kirche tragen, die Geißel-

---

[1] A. a. O. S. 44.

säule noch mit Blut bespritzt gezeigt (Epist. XXVII ad Eustochium): eine Nachricht, welche eine hohe Säule voraussetzt. Die spätere Darstellungsweise kann sich dagegen auf die Geißelungssäule, die sich in der Kirche S. Prassede befindet, berufen; diese wurde 1223 von Cardinal Johann Colonna nach Rom gebracht und ist nur ca. 70 cm hoch. Die niedrigere Säule, welche Michelangelo, auch Giulio Romano in seinem Geißelungsbilde in der genannten Kirche verwendet, dürfte schon deswegen vorzuziehen sein, weil sie dem Künstler seine Aufgabe erleichtert und den Anblick des Herrn nicht behindert. Auch Guido Reni im Städelschen Museum zu Frankfurt hat die niedrige Säule; Luca Giordano (genannt Fapresto [1632—1705]) dagegen hat in seinem Geißelungsbilde des Palastes Borghese zu Rom (Nr. 34) gar keine Säule, sondern Christus hat die Hände auf dem Rücken zusammengebunden, wird von einem Schergen gehalten und von einem andern geschlagen. Die Zeichnung des Körpers Christi wie überhaupt die ganze Scene ist roh-sinnlich, unchristlich gegeben. In der Neuzeit hat Ed. v. Steinle (Fig. 153) den Herrn vor eine kurze Säule gestellt, so daß die Schergen ihre Geißelstreiche sowohl auf seine Brust als seinen Rücken richten können, was sie auch mit aller Gewalt thun.

Schließlich möge noch bemerkt werden, daß die Säule, an welcher die Geißelung Christi stattfand, die Passionssäule heißt; sie wurde im Mittelalter oft allein ohne Christus, besonders in Sculptur, dargestellt; oben sitzt dann gewöhnlich der Hahn Petri, während der Schaft mit den Marterwerkzeugen und sonstigen Emblemen des Leidens Jesu verziert wurde. Eine solche schöne, spätgotische Passionssäule in bemaltem Schnitzwerk ist im Dome zu Braunschweig zu sehen[1].

9. Die Dornenkrönung und Verspottung Christi (Ecce homo!).

Was von der Darstellung der Geißelung gilt, ist in gleicher Weise auch von der Dornenkrönung zu verlangen: auch sie darf nicht bloß in realer Weise in ihrer ganzen Schrecklichkeit wiedergegeben werden; ja hier soll nicht eine bloße Milderung der blutigen Scene statthaben, sondern die Antwort Jesu an Pilatus (Joh. 18, 37): „Du sagst es: ein König bin ich“, muß hier zum vollen Ausdruck kommen. Jesus ist König und hat ein Reich in dieser Welt. Allerdings weder nach Ursprung noch nach Wesenheit und Mitteln ist dies Reich von dieser Welt, es ist anderer Herkunft und anderer Natur als die Königreiche der Erde; es ist das Reich der Wahrheit, das erhabenste und herrlichste Reich, darum Christus auch der erhabenste und höchste König ist. Es würde sich die christliche Kunst ein wesentliches Mittel

---

[1] Abbildung bei Otte, Kirchl. Kunstarchäologie S. 370, Fig. 154.

ihrer Mission entgehen lassen, wollte sie hier bei seiner Krönung den Herrn nicht in all seiner Hoheit und Majestät darstellen, gepaart zugleich mit all der Milde seines leidenden Herzens; es ist kein geeigneterer Moment in der ganzen Passion zu finden, in welchem die erhabene und überirdische königliche Würde des Herrn besser hervorgehoben werden könnte als hier. „Die Soldaten flochten eine Krone aus Dornen und setzten sie auf sein Haupt und legten ihm einen Purpurmantel um. Und sie kamen zu ihm und sagten: Sei gegrüßt, König der Juden!" (Joh. 19, 23.) Pilatus stellte so ausgestattet den Heiland dem Judenvolke vor und glaubte ihre Rachbegierde jetzt befriedigt zu haben. Das Heidenthum hatte sich also mit der grausamen Verspottung des Herrn begnügt, denn das Ecce homo! im Munde des Pilatus ist Ausdruck mitleidiger Theilnahme, um die Juden zum Erbarmen und zur Rücknahme ihres Verlangens nach dem Tode Jesu zu bewegen. Aber dem Judenthume war das nicht genug, es war gleichsam auf dem Höhepunkte seiner Bosheit angelangt und darum seinem Könige minder barmherzig als selbst das Heidenthum. Die wahre christliche Kunst überläßt zwar den Heiland dem Judenthum zur Peinigung und dem Heidenthum zur Verspottung, sie muß ihn aber in all dieser Erniedrigung und Schmach als den wahren König darstellen, dessen Reich nicht von dieser Erde ist; sie darf zwar nicht vergessen, auf dem göttlichen Antlitze das Widerspiel eines furchtbaren Schmerzes erkennen zu lassen, muß aber gleichwohl darüber die Würde und Erhabenheit geduldiger Hinnahme und Ergebung gießen.

Es scheint, daß schon die altchristliche Kunst von diesem Gedanken beseelt war, wenn in einem Sarkophag des Lateran (Fig. 154) diese Scene so dargestellt ist, daß sich die Dornenkrone in einen Blumen- oder Blätterkranz, welchen ein Soldat dem Erlöser auf das Haupt setzt, verwandelt. Die früheste Darstellung der Dornenkrönung zeigt wahrscheinlich ein Gemälde des 2. Jahrhunderts im Cömeterium Prätextati von durchaus klassischem Stile; es ist bis jetzt das einzige Monument aus so früher Zeit, wo eine Scene des Leidens so offen dargestellt erscheint, während selbst auf den doch spätern Sarkophagen an die Passion meist nur das Erscheinen des Erlösers mit Gegenüberstellung des Opfers Abrahams erinnert, oder andere Symbole, wie wir gesehen, dasselbe andeuten.

Den Heiland mit der Dornenkrone auf dem Haupte sehen wir in der altchristlichen Zeit nicht; selbst der Codex von Cambridge, der die Passion besonders ausführlich schildert, hat wohl die rohe Mißhandlung des Herrn durch Soldaten (Hic alapis ceciderunt eum et pugnis; Luc. 22, 64. Matth. 26, 67. Marc. 14, 65)[1], aber nicht die Dornenkrönung und auch

[1] Vgl. *Garrucci* III, 69 und tav. 141 [2].

nicht den Ecce homo. Selbst noch in den Evangelienhandschriften um das Jahr 1000 und in der goldenen Altartafel zu Aachen erscheint Christus bei seiner Verspottung ohne Dornenkrone, aber mit dem Nimbus. Nach Matth. 27, 28 und Joh. 19, 15 müssen wir annehmen, daß dem Heilande zur Verspottung aufs neue das Unterkleid von dem zergeißelten Leibe gerissen und nur der Spottmantel zur Bedeckung gelassen worden sei. In den beiden oben angeführten altchristlichen Darstellungen bemerken wir nichts von diesem Mantel, wohl aber hat ihn der *Codex Egberti*[1] nicht undeutlich gegeben in Form und Farbe. Der aus Wolle gewebte, mit Coccus roth gefärbte Soldatenmantel bedeckte, auf der rechten Schulter durch eine Spange gehalten, die linke Seite des Körpers bis an das Knie. So sehen wir es auch hier: das rothbraune Oberkleid des Heilandes wird durch eine Spange auf der rechten Schulter zusammengehalten und läßt diese Seite frei, doch ist Christus auch wie gewöhnlich noch mit der Tunica bekleidet. Er wird an der linken Hand von Pilatus den milites und pontifices vorgeführt; erstere beugen das Knie und strecken dem Herrn wie zur Huldigung ihre Hände entgegen, letztere nehmen eine mehr vornehme Haltung ein; sie stehen, und ihr Vordermann unterhandelt offenbar mit Pilatus, indem er auf Christus hinweist und seinen Tod verlangt. Der ganze Vorgang ist ernst, würdig und nicht ohne gewisse Feierlichkeit.

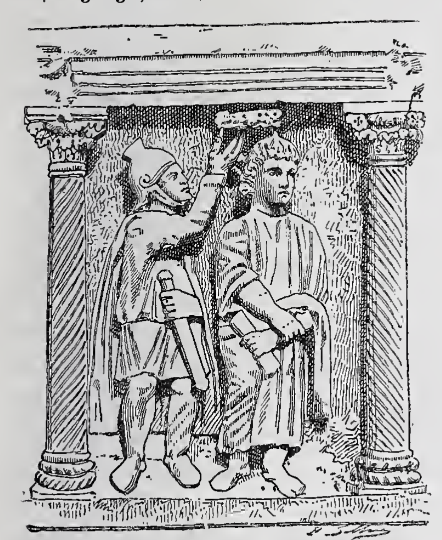


Fig. 154. **Christus wird mit einem Blumenkranz gekrönt.** (Auf einem Sarkophag im Lateran.)

Auch in dem Ecce homo der goldenen Altartafel zu Aachen ist Christus noch ohne Dornenkrone und bloß mit dem Nimbus zu sehen. Er ist sitzend dargestellt und hält in der Rechten das Rohr, welches ihm ein Scherge eben dargereicht hat, in der Linken ein Buch. Rechts hat ein Peiniger seine Hand an das Haupt des Erlösers gelegt, wohl andeutend, daß er ihn mißhandelt, oder vielleicht, daß ihm die Krone auf das Haupt gesetzt werde; links kniet ein dritter vor dem Herrn und erhebt gegen ihn seine Rechte zur Verhöhnung. Auch hier wie im *Codex Egberti* ist alles Drastische und Rohe vermieden, die Peinigungen sind mehr angedeutet als in realer Weise

---

[1] Kraus Taf. XLVI.

wiedergegeben. Aber die feierlich erhabene Ruhe des Heilandes und die Bewegungen der Soldaten erzählen dennoch deutlich den Bericht der Heiligen Schrift.

Schon voll dramatischen Lebens, aber doch auch noch in mehr andeutenden Zügen und ohne die rohe Natürlichkeit späterer Zeit, schildert uns Giotto in Padua den Vorgang. Seine Schilderung erregt mehr Mitgefühl, sanfte Trauer und Liebe als Entsetzen. Mit jener unvergleichlichen Meisterschaft, die nur Giotto eigen ist, entkleidet er diese traurige Scene aller Roheiten, welche die Feierlichkeit des Andachtsbildes, in dem die Idee der leidenden Liebe in den Vordergrund tritt, stören könnten, gleich dem Fra Angelico mehr den in der Vision geschauten Vorgang vorführend. Das Bild hat zwei Gruppen: links der Erlöser von sechs Peinigern umgeben, von denen der vorderste knieend dargestellt ist, um die Gestalt Christi sichtbar zu machen; rechts Pilatus, von den Juden umgeben, lebhaft auf die Gruppen hinweisend. Die Gegensätze sind ausgezeichnet gegeben; die überirdische Ruhe und Klarheit des Herrn läßt uns mit überzeugender Gewalt empfinden, wie freiwillig seine Leiden sind. Jeder Zoll ist Majestät an ihm. Aller Naturalismus der Renaissance konnte nicht zwei so große geistige Gegensätze schaffen, als es Giotto in den Bildern der Gefangennehmung und Dornenkrönung in der Capella dell' Arena zu Padua gethan hat. Auch Duccio behandelt in seinem Altarbilde zu Siena unsern Gegenstand gleich würdig und schön wie sein Geißelungsbild daselbst. Christus ist von ihm voll Hoheit und Würde sitzend dargestellt und die Krone ist ihm bereits aufgesetzt. Rechts sieht man Pilatus und vor dem Heiland knien zwei Soldaten, links dagegen stehen die Synedristen. Pilatus sitzt als Zuschauer mehr im Hintergrunde. Hinter den Synedristen sind die Soldaten, von denen zwei mit Stäben auf das Haupt Christi schlagen; doch ist diese Peinigung immerhin mehr angedeutet als in roher Wirklichkeit ausgeführt gegeben.

Als ein Andachtsbild im eigentlichen Sinne oder vielmehr als ein Betrachtungsbild behandelt Fiesole im Museum von S. Marco zu Florenz den Gegenstand (Fig. 155). Dem engelreinen, mildesten der Maler, dem Maler des tiefsten Seelenfriedens mußte es schon seiner ganzen Anlage nach zuwider sein, dramatisch bewegte Leidensscenen darzustellen: um wieviel weniger konnte er in jenen rohen Realismus fallen, dem wir vielfach in den deutschen Schulen des Mittelalters begegnen! Christus sitzt erhöht auf einem rothen Steine im Richthause (praetorium) und hält in der Rechten einen Stab, in der Linken die Weltkugel; er hat die Augen verbunden und eine Dornenkrone um das Haupt. Die Peiniger sind bloß angedeutet, und zwar rechts vom Herrn durch den Kopf eines Juden und zwei Hände, links durch zwei Hände, deren eine mit einem Stabe die Dornenkrone Christi berührt. Der

Charakter als Andachts- und Betrachtungsbilder ist noch dadurch mehr hervorgehoben, daß Maria und St. Bernhard dem Bilde beigegeben sind; erstere sitzt abgewendet als Mutter voll der Schmerzen, letzterer liest betrachtend in einem Buche.

Eine schöne und würdige Darstellung eines Ecce homo findet sich auch in der Kirche S. Maurizio zu Mailand von Bernardino Luini,



Fig. 155. Fiesole, Ecce Homo! (S. Marco in Florenz.)

desgleichen eine solche von edler Auffassung im Kunsthistorischen Hofmuseum zu Wien von van Dyck; es ist eines seiner würdigsten religiösen Bilder, an dem in technischer Hinsicht besonders die hohe anatomische Vollendung des Leibes Christi gerühmt wird. Schließlich sei noch eines Kupferstiches

von H. Goltzius (Fig. 156) erwähnt, der zwar manch genrehafte Züge enthält, das Bild des göttlichen Heilandes aber würdig gibt.

Wie in die Passionsbilder überhaupt, so brachte auch in unsern Gegenstand, die Dornenkrönung und Verspottung Christi, die mittelalterliche deutsche Kunst, vorab die oberdeutsche, mehr dramatisches Leben, sie bildete die einzelnen Individualitäten concreter aus und hob ihre gegenseitigen Beziehungen und Einwirkungen aufeinander deutlicher hervor. Ein vorzügliches Mittel, um diesen Gegensatz in die Handlung zu bringen, suchte und fand sie darin, daß sie die Widersacher Christi, also die Juden und römischen Kriegsknechte, bezüglich ihrer äußern Erscheinung, ihres körperlichen und geistigen Ausdruckes in den denkbar schärfsten Gegensatz zu der Hauptperson der Composition, dem geduldig und freiwillig leidenden Heilande, brachte. Schon auf den Bildern des 12. Jahrhunderts sind die Mützen mit der Spitze nach oben, welche die Juden bezeichnen, nicht selten. Auch in andern Schulen kommen solche Gegensätze zwischen heiligen und unheiligen Personen vor; allein jetzt und hier erst finden wir sie mit einem gewissen Nachdruck, dann aber geradezu mit Leidenschaft so behandelt. Auf der einen Seite sehen wir die höchste Reinheit und Adel der Seele, die größte Selbstverläugnung, innigste Zartheit und Milde, großartigste Würde und Erhabenheit; auf der andern aber erschrecken uns die abscheulichsten Fratzen der Gemeinheit und Roheit und der tiefsten Verworfenheit, die nicht selten so sehr in Caricatur übergehen, daß sie ins Lächerliche umschlagen. Gerade auf unserer Scene der Dornenkrönung z. B. sehen wir oft entmenschte Ungeheuer damit beschäftigt, den gewaltig großen, stacheligen Kranz mit Zangen um die blutenden Schläfe des Heilandes zu ziehen oder besonders oft zwei gekreuzte Stäbe über das Haupt des Erlösers zu legen, um mit Hebelkraft die Dornen festzudrücken. Da ist offenbar die Natur überboten und die Grausamkeit grausamer dargestellt. Wie edel und wie eindrucksvoll dennoch hat da der fromme Fra Angelico den Gegenstand behandelt!

10. Die Kreuztragung (Stationen).

Um die Kreuztragung Christi vorzuführen, können die christlichen Künstler verschiedene Momente wählen, welche sich auf dem Kreuzwege zugetragen haben, der beim Richthause des Pilatus begann und bis zum Hinrichtungsplatze außerhalb der Ringmauern von Jerusalem sich erstreckte: sie konnten den Augenblick bildlich fixiren, in welchem Christo dem Herrn eben die schwere Last des Kreuzes auferlegt wurde, nachdem Pilatus die sinnbildliche Händewaschung vorgenommen hatte, oder sie konnten jene fromme Tradition darstellen, nach welcher der Heiland unter der schweren Last des Kreuzes erliegt,



Fig. 156. Goltzius, Ecce Homo. (Kupferstich.)

oder sie konnten sich an den Bericht des Evangelisten Lucas (23, 27) halten: „Es folgte aber eine große Menge von Volk und Frauen, welche ihn beklagten und weinten." Hatte ja der Heiland viele verborgene Freunde im Volke, und besonders die Armen hatten Jesum geachtet als Propheten (Luc. 7, 16) und ihn dankbar geliebt als ihren Gutthäter und Tröster. Die engen Straßen Jerusalems erleichterten zudem der Menge das Bestreben, dem Heilande auf dem Kreuzwege nahezukommen, ihn zum letzten Male zu sehen und seine letzten Worte zu vernehmen. Wenn daher besonders die spätere christliche Kunst die Kreuztragung Christi mit einer Menge begleitenden Volkes ausstattete, handelte sie nach dem Berichte des Evangelisten; und wenn sie unter der großen Menge des nachfolgenden Volkes auch die heilige Jungfrau, sowie jene heilige Frau (Veronica) darstellte, welche dem Herrn das Schweißtuch reichte und die in demselben das wunderbar eingedrückte Bild des heiligen Antlitzes zurückerhielt, so folgte sie nur getreu einer alten christlichen Tradition. Die Scene kann endlich auch gegeben werden, wie nach dem Evangelisten Simon von Cyrene gezwungen wird, das Kreuz Christi zu tragen. Jesus trägt zwar anfangs, wie die zur Kreuzigung Verurtheilten es thun mußten, selbst sein Kreuz, — das Holz seines Opfers, wie vorbildlich Isaak. Allein seine menschliche Natur, die allen Wirkungen des bittern Leidens überlassen ist, droht der Last zu erliegen. Von den Begleitern des Hinrichtungszuges aber wollte keiner dem Heilande hilfreich sein, weil das Kreuz zu tragen als Schmach galt.

Eigenthümlich erscheint nur, daß wir auf den ältesten Kreuztragungsbildern nicht den Heiland selbst, sondern einen andern das Kreuz tragen sehen. Die ältesten diesbezüglichen Darstellungen aber finden sich auf einem Sarkophag des Lateranmuseums (Fig. 157) und in den Mosaiken von S. Apollinare Nuovo zu Ravenna[1]; auf dem Sarkophage sehen wir zwei Männer, von denen der kleinere und jüngere vorausgeht und ein Kreuz auf seiner linken Schulter trägt; er ist nur mit kurzer, aber mit Aermeln versehener Tunica bekleidet und hat die Füße nackt. Der Nachfolgende legt seine Rechte auf die linke Schulter des Vorausgehenden, ist mit Tunica und Mantel bekleidet und hat einen Stab oder Stock in seiner Linken. Wir haben also in dem kreuztragenden Manne nach seiner ganzen Erscheinung nicht Christus den Herrn, sondern vielleicht Simon von Cyrene oder einen Anhänger Jesu zu sehen. In dem Mosaik aber tritt die Handlung noch deutlicher hervor: hier sehen wir den Heiland ohne das Kreuz dem Calvarienberg zugehen, zwischen zwei Schergen, die ihn führen, und von denen der zu seiner Rechten ein ziemlich großes aber leichtes Kreuz mit der linken Hand trägt; drei

[1] *Garrucci* tav. 251 [5].

Männer folgen, von denen der erste der Hohepriester, der zweite ein Apostel zu sein scheint. Doch haben wir auch aus der altchristlichen Zeit drei Monumente, in denen Christus selbst der Kreuzträger ist. In einer der vier Relieftafeln des British Museum [1], die streng im altchristlichen Stile des 4. bis 5. Jahrhunderts gehalten und stilistisch den Sarkophagen der Zeit durchaus verwandt sind, sehen wir eine Kreuztragung neben der Händewaschung des Pilatus und der Verläugnung Petri. Der jugendliche, bartlose Christus schreitet raschen Schrittes voran, das kleine Kreuz auf der linken Schulter tragend; neben ihm geht ein Mann, der seine Rechte auf den Rücken des Herrn gelegt hat. Auch in dem mehrerwähnten Codex von Cambridge [2] aus dem 6. Jahrhundert trägt Christus selbst das Kreuz, wird aber von Simon von Cyrene in der Weise unterstützt, daß dieser die Hauptlast desselben trägt; es folgen drei Soldaten nach, die mit Schild und Speer bewaffnet sind.

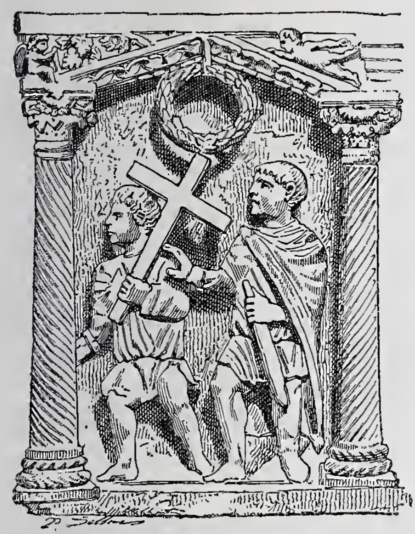


Fig. 157. **Kreuztragung.**
(Von einem Sarkophag im Lateran.)

Beachtenswerth ist, daß sich noch die mittelalterlichen Evangelienhandschriften um das Jahr 1000 an die altchristliche Auffassungsweise anschließen und meist Christus nicht selbst das Kreuz auf den Calvarienberg tragen lassen. Im *Codex Egberti* [3] z. B. trägt Simon von Cyrene das noch ganz in altchristlicher Weise gebildete, kleine Kreuz voraus, während Christus, mit Tunica und Obergewand bekleidet und von drei Soldaten geführt, nachfolgt. Ebenso ist auch in den Evangelienhandschriften von Gotha und Bremen und in dem Evangeliarium Heinrichs II. von 1014 [4] dargestellt, wie Simon das Kreuz Christi trägt. Auf der goldenen Altartafel zu Aachen finden wir das Eigenthümliche, daß Christus auf den Calvarienberg geführt wird ohne jedes Kreuz: weder er noch Simon von Cyrene noch jemand anderer trägt ein solches. Wir sehen hier nur den Heiland und zwei Schergen, welche ihn gebunden an den Händen nachziehen. Wenn in dieser Zeit sich Darstellungen finden, in denen Christus selbst das Kreuz trägt, so ist dieses doch immer noch klein und leicht; es belastet den Träger nicht wie später,

[1] *Garrucci* tav. 446 [1]. [2] Ibid. tav. 141 [2]. [3] Kraus Taf. XLIX.
[4] Münchener Staatsbibliothek. Cimel-Sammlung Nr. 58.

so daß er unter seiner Wucht zu Boden sinkt. Dieses kleine Kreuz treffen wir noch im 12. Jahrhundert, z. B. am Portale von S. Zeno zu Verona und in dem Candelaber von S. Paolo fuori le Mura zu Rom; in letzterem Relief, wo sich noch andere Darstellungen aus der Passion finden, z. B. Verurtheilung und Verläugnung Petri, schreitet Christus, jugendlich und ohne Bart, in raschen Schritten vorwärts. In all diesen frühern Darstellungen wollte offenbar mehr die göttliche Natur in Christo ausgedrückt werden, es sollte mehr seine Majestät und Erhabenheit über alles Irdische zum Ausdrucke kommen als seine Menschheit, infolge der er leidensfähig ist.

Erst die griechisch-byzantinische Kunst betont mehr die Leidensfähigkeit Christi und die Größe seines Leidens, unter dessen Wucht er auf dem Kreuzwege zusammensinkt; sie führt auch zuerst die heiligen Frauen ein in unsere Scene und läßt die Züge des Leidens Christi tief eingeprägt in seinem Angesichte erscheinen. „Ein Berg,“ heißt es im Malerhandbuche[1], „und Soldaten zu Fuß und zu Pferde, welche Christum führen, und einer von ihnen trägt eine Fahne, und Christus ist ohnmächtig und stützt sich, zur Erde fallend, mit einer Hand, und ober ihm ist Simon der Cyrener, mit grauem Haare und rundem Barte, kurze Kleider tragend, und nimmt das Kreuz von dessen Schultern. Und hinter ihm die Heiligste und Johannes der Theolog und andere Frauen, welche weinen. Und ein Soldat mit einem Stock hält sie zurück.“ Diesem Vorbilde sehen wir denn die ganze abendländische Kunst nachfolgen, nur mit dem Unterschiede, daß Christus bald stehend oder gehend mit dem Kreuze auf seinen Schultern, bald als unter demselben zusammensinkend dargestellt ist. Ist ersterer Art der Composition haben wir dann mehr eine Nachahmung der ältern christlichen Kunst, die vorzüglich die Erhabenheit des Opfers, die Göttlichkeit des Kreuzträgers betont; in letzterer eine solche der byzantinischen Kunst, welche mehr die menschliche Seite seines Leidens hervorheben will. In ersterer Beziehung ist auch bei diesem Gegenstande Giotto in der Arena zu Padua ein unübertreffliches Muster. Seine Kreuztragung daselbst zeigt rechts nach der Mitte zu den Erlöser mit dem Kreuze auf der Schulter, worauf zwei Kriegsknechte, dahinter die Schar der Juden und Henker folgen. Links steht Maria, die Hände in heftigem Schmerz zusammengepreßt, an der Spitze der heiligen Frauen. Darin, daß Giotto den Erlöser mit dem Kreuze stehend, voll Würde und überirdischer Ruhe, von den Kriegsknechten isolirt hinstellte, liegt das Verdienst dieser Composition. Die Idee der Erhabenheit des Opfers, der Göttlichkeit des Kreuzträgers tritt vor der Schilderung des wirklichen Vorganges in den Vordergrund. Christi majestätische Erscheinung hält die Roheit zurück. Die schöne, mitleidsvolle Wendung des Kopfes nach den heiligen

[1] Schäfer S. 203.



Fig. 158. **Kreuztragung.** Fresco in S. Maria Novella in Florenz.

Daß Fiesole so recht der Maler der Contemplation ist, daß ihm die Meditation zunächst in der Seele drinnen die Bilder schafft, welche er malt, sehen wir besonders an seinem Kreuztragungsbilde in einer Zelle zu S. Marco in Florenz (Fig. 159). Es ist nur der göttliche Heiland allein mit dem Kreuze beladen, der seiner Seele vorschwebt; alle andern Beigaben, die wir sonst sehen, die Menge des Volkes und die Soldaten, selbst die Anhänger des Herrn wären seiner betrachtenden Seele nur ein Hinderniß gewesen und hätten sie vom Hauptgegenstande, dem leidenden Heilande, der sein Marterholz selbst zur Richtstätte schleppen muß, abgezogen. Aber in diesen seinen gewählten Darstellungsgegenstand versenkt er sich denn auch ganz und tief, und es ist eigentlich nur eine Conterfeiung seiner eigenen Person und Betrachtungsweise, wenn er den hl. Dominicus unter bittern Thränen diesen Leidensgang des Erlösers auf dem Bilde sich vergegenwärtigen läßt, und er will sein eigenes schmerzliches Mitgefühl documentiren und ein solches auch beim Beschauer erwecken, wenn er die jammernde Mutter, die Hände krampfhaft zum Gebete gefaltet, allein ihrem göttlichen Sohne nachfolgen läßt.

Eine in allen Gestalten durch und durch edle Kreuztragung findet sich auch in S. Spirito (zweite Kapelle rechts) zu Florenz, die dem Michele Ghirlandajo zugeschrieben wird und eine Copie desselben Gegenstandes im Louvre zu Paris sein soll, die von seinem Vater Domenico Ghirlandajo (geb. 1449) herrührt. Christus, mit überaus edlen Zügen in seinem Angesichte, wendet sich seiner heiligen Mutter zu, die von innigem Schmerz und tiefstem Mitleiden ergriffen ist, desgleichen wie die schöne Gestalt des hl. Johannes. Ein edles Maß erhabener Ruhe und Würde geht durch alle Gestalten. Gleich schön ist auch die Darstellung in S. Ambrogio zu Mailand von B. Luini. Christus, eine hoheitsvolle Erscheinung, begegnet hier, mit dem Kreuze beladen, seiner heiligen Mutter und zwei andern Frauen. Maria breitet voll Schmerz die Hände aus und wird von einer andern Frau unterstützt.

Die Ausleger der Heiligen Schrift sind uneinig darüber, ob Christus bei der Kreuztragung wie auch bei der Kreuzigung die Dornenkrone noch getragen habe oder nicht. Die heilige Urkunde (Matth. 27, 31) berichtet nur, daß man nach der Verurtheilung dem Heiland den Purpurmantel ausgezogen, das Rohr ihm abgenommen und die gewöhnliche Kleidung ihm wieder angelegt habe. In dieser Ablegung des Mantels, meinen nun die einen, liege wohl indirect auch die der Dornenkrone ausgesprochen, denn Purpurmantel und Dornenkrone seien hier correlative Begriffe. Es könnten ja auch die Soldaten unmöglich dem Herrn sein eigenes Kleid wieder anlegen, ohne vorher ihm die Krone abgenommen zu haben. Daß sie ihm aber nachher die Krone wieder aufs neue aufsetzten, bedürfe doch des Beweises, und es sei nicht wahrscheinlich, daß der Procurator diese neue Grausamkeit gestattet







Fig. 160. Raphael, **Kreuztragung.** (Prado in Madrid.)



haben sollte. Auch der gelehrte und fromme Abt Calmet O. S. B. neigt sich mit vielen hervorragenden Exegeten der Meinung zu, daß der Erlöser am Kreuze die corona nicht getragen habe. Seine Worte sind: Dissidium est, an Christus spinosum illud sertum retinuerit, dum pariter in crucem elatus est an potius dum nudaretur vestibus, et serto illo (Dornenkrone) pariter liberatus esset[1]. Für die Beibehaltung der Dornenkrone beruft man sich auf die herkömmliche traditionelle Ansicht, wie sie vom Evangelium Nicodemi, von Tertullian und Origenes entwickelt wurde, und darauf, daß die Heilige Schrift wohl von Abnahme des Mantels, aber nicht von der der Krone rede; auch macht man geltend, daß den Herrn heiligmäßige Personen in Erscheinung mit dem Kreuze und am Kreuze mit der corona spinea gesehen haben. Doch für uns handelt es sich, obgleich durchaus keine dogmatische Verpflichtung vorliegt, auch in solchen Fragen der traditionellen Meinung zu folgen, in erster Linie um die Frage: Welche Stellung hat die christliche Kunst hierin eingenommen? Und da finden wir, daß die ganze ältere christliche Kunst den Herrn bei der Kreuztragung sowohl als bei der Kreuzigung immer ohne die Dornenkrone dargestellt hat; auch das Malerhandbuch der Griechen erwähnt sie nicht, und sämtliche Evangelienhandschriften mit Miniaturen um das Jahr 1000 zeigen bei beiden Darstellungen Christus ohne die Dornenkrone; ferner missen wir sie auch in den ältern italienischen Schulen. Erst mit der Zeit — in Deutschland zum erstenmal in Würzburg 1279 —, als Christus die Dornenkrone am Kreuze erhält, sieht man sie auch bei seiner Kreuztragung, bis sie mit der Zeit der angehenden Renaissance ebenso allgemein angebracht wurde, als sie in der frühern christlichen Kunst allgemein gefehlt hat. Raphael z. B. hat sie in seiner schon erwähnten Kreuztragung, welche heute die Galerie von Madrid schmückt (Fig. 160). Der große Meister erhielt um 1516 den Auftrag, dieses Hauptwerk für den Hochaltar der Kirche des Klosters der Olivetaner zu Palermo zu malen, und soll dabei die betreffende Composition Dürers benutzt haben, dessen Darstellung er aber an Würde und Schönheit weit übertrifft. Der leidende Heiland ist mit seinen Peinigern an einer Wendung des Weges angelangt, wie man an dem berittenen Fahnenträger in der Tiefe des Bildes bemerkt, der den Zug eröffnet. Christus mit der Dornenkrone ist unter der Last des Kreuzes zusammengebrochen und stützt sich, ganz wie in A. Dürers Composition, mit der einen Hand auf einen bemoosten Stein am Wege, während die Schergen den widerstrebenden Simon von Cyrene zwingen, ihm das Kreuz von der Schulter zu nehmen. Ein Blick unendlichen Wehs trifft aus dem edlen Antlitz des Erlösers seine Mutter, die, von den frommen Frauen und Jo-

[1] *Calmet*, Dictionn. II, 524: de Spinea Coron.

hannes aufrecht gehalten, in die Kniee sinkt und mit erschütterndem Ausdruck beide Arme machtlos gegen den geliebten Sohn ausbreitet. Im Hintergrunde rechts schließt der Anführer mit berittenem Gefolge den Zug ab. In der Ferne sieht man die kahle Höhe Golgathas aufragen. Wenn auch, wie wir oben bemerkt, die Idee des leidenden Gottmenschen nicht so wie z. B. bei Giotto zum Ausdruck kommt, so ist das Werk doch von einer solchen Schönheit, daß es für immer eine der höchsten Stellen unter den Schöpfungen der christlichen Kunst einnehmen wird. Raphael malte das Bild gegen Ende des Jahres 1517, und da die Kirche, für welche es zu Palermo bestimmt war, den Namen „Maria dello Spasimo" trägt, erhielt es den Namen „Lo Spasimo di Sicilia".

B. Luini hat die Kreuztragung in den Hintergrund seiner großen Kreuzigungsdarstellung in der Franziskanerkirche zu Lugano gemalt; Christus hat die Dornenkrone und ist mit der Last des Kreuzes auf die Kniee gesunken. Er wird von einem Schergen an einem Stricke geführt und von einem andern mit der Lanze gestoßen. Solche Mißhandlungen nun steigern sich in den spätern Bildern bis zum Uebermaß. Wie bei den Dornenkrönungs-Verspottungsbildern die Peinigungen des Herrn bis zu förmlichen Roheiten ausarten, so findet sich das auch bei spätern Kreuzschleppungsbildern: wir sehen da, wie die einen den Herrn an Stricken führen, andere ihn an den Haaren zerren, andere ihm Schläge ins Angesicht geben, die Zunge gegen ihn herausstrecken, ferner wie andere die heiligen Frauen in brutalster Weise zurückdrängen u. dgl.; auch erscheint Christus nicht selten in einer Gestalt, wie wenn der gemeinste Verbrecher zur Richtstätte geführt würde. Solche wilde Scenen sehen wir schon an einem Bilde des Ercole di Roberto Grandi (1440—1513) in der Dresdener Galerie; kein Wunder dann, daß die heilige Jungfrau schon auf dem Kreuzwege ohnmächtig zusammensinkt. Diese unwürdigen Uebertreibungen sehen wir besonders auch in den altdeutschen Schulen. Andere, besonders spätitalienische Darstellungen, nehmen zu viele genrehafte Motive auf, z. B. Paul Veronese in seinem figurenreichen Bilde zu Dresden.

Das 15. Jahrhundert bringt in die Kreuztragungsbilder ein neues Motiv, nämlich die Legende der hl. Veronica. Die Veronica-Legende bietet nach neuester Untersuchung[1] in ihrer Entwicklung zwei durchaus verschiedene Erscheinungen dar. Der ältern Version der Legende gemäß wurde das Christusbild durch die Gnade des Heilandes der Veronica zu theil; sie wünschte ein Bildniß von Christus zu besitzen, und dieser schenkte ihr ein solches. Dieses

---

[1] Karl Pearson, Die Fronica. Ein Beitrag zur Geschichte des Christusbildes im Mittelalter. Mit 19 Tafeln. Straßburg, Trübner, 1887.

Bild war also nicht erst während der Leidenszeit entstanden, und das auf demselben dargestellte Antlitz trug deshalb die Züge eines verklärten und nicht die eines gemarterten Gottmenschen. Das Bild wurde einem Tuche aufgedrückt gedacht. Die zweite Version der Legende ließ Veronica während der Kreuztragung dem Antlitz Christi ihr Tuch auflegen und dieses zugleich mit dem Bilde des Heilandes zurückerhalten. Dieses Bild mußte also einen leidenden Ausdruck tragen, und der Gedanke lag nahe, daß eine Dornenkrone und Blutstropfen auf demselben sichtbar waren. Die zweite Version der Legende aber verdrängte die erste; schon während der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts begegnet man ab und zu in Deutschland der zweiten Version der Legende, gegen die Mitte dieses Jahrhunderts aber kommt sie allgemein in Aufnahme und verdrängt gegen das Ende desselben Jahrhunderts die ältere Version ganz und gar. Die ältesten Bilder nun aber, auf denen die hl. Veronica bei der Kreuztragung zugegen ist, gehören dem 15. Jahrhundert an. Man sieht sie schon auf einer Kreuztragung der altkölnischen Schule, welche dem ersten Viertel des 15. Jahrhunderts angehören soll und sich in der Pinakothek zu München (Nr. 52) befindet; doch bezeichnet sie der neue Katalog mit „Niederrheinisch, um 1500“[1]. Christus unter der Last des Kreuzes, das Simon tragen hilft, niedergesunken, greift nach dem Schweißtuch, welches Veronica, links kniend, ihm darreicht. In einem Holzschnitte aus den Passionsscenen von Barthel Schön (Bartsch VI, 1—12) vom Jahre 1479 kniet die hl. Veronica zu Christi Füßen; der Heiland hält mit der rechten Hand eine Ecke des Schweißtuches, dem sein Antlitz schon aufgedrückt ist. Aehnlich ein Holzschnitt von Martin Schongauer (Bartsch VI, Nr. 16), wo Christus die eine, Veronica die andere Ecke des Schweißtuches hält (Fig. 161), und ebenso das vierte Stationsbild von Adam Kraft in Nürnberg, auf das wir noch kommen werden; ferner so ein Oelgemälde in der Augsburger Galerie (Nr. 77) von 1480



Fig. 161. Schongauer, Kreuztragung. (Kupferstich.)

[1] Vgl. Katalog der Gemälde-Sammlung der ältern Königlichen Pinakothek in München (2. Aufl., München 1886) S. 11.

bis 1524 aus der Zeit und Schule des ältern Holbein. Albrecht Dürer hat die Scene in der großen und kleinen Holzschnitt-Passion und im Kupferstich von 1512. Veronica hält hier jedesmal das Schweißtuch hin, auf dem Christi Antlitz aber noch nicht abgedrückt worden ist.

Die Kreuztragung wurde von den christlichen Künstlern auch als Andachtsbild im eigentlichen Sinne behandelt, und wir sehen dann gewöhnlich Christus allein, wie er mit dem Kreuze beladen ist; so von Andrea Solario, der sich von 1495—1515 verfolgen läßt und der ein Nachahmer Leonardos da Vinci ist, in einem Bilde des Museums Poldi-Pezzoli zu Mailand. In demselben Museum aber ist das Brustbild eines kreuztragenden Christus mit der heiligen Jungfrau von Bernardino Luini, das wohl eine der schönsten derartigen Darstellungen ist. Christus, voll idealer Hoheit, doch mit dem Ausdrucke des edelsten Schmerzes, trägt das schwere Kreuz auf der rechten Schulter, während die linke entblößt ist; ein großer Strick ist ihm um den Hals gelegt, und auf dem Haupte trägt er die Dornenkrone. Sein Angesicht wendet sich rückwärts zu seiner schmerzvollen heiligen Mutter, die mit unsäglichem innern Mitleiden den Heiland anschaut. Das Ganze ist ein kleines Altarwerk von reinster Schönheit und herrlicher Farbenharmonie.

Durch Einschiebung verschiedener Passionsbilder zwischen die Gefangennehmung und die Kreuzigung auf Grund der Evangelien wurde der Passionsbilderkreis mit der Zeit bedeutend erweitert. Später nahm man dann noch außerbiblische Scenen in die Leidensdarstellungen auf, welche entweder auf uralten Traditionen beruhten, oder welche die fromme Betrachtung schuf oder aus den Visionen gottbegnadigter Personen hervorgingen, und so entstanden die sogen. Stationen. Der Name „Kreuzweg" oder „Stationen" ist neuern Ursprungs für den ältern „Galiläa" [1], womit vorzugsweise die in den Klöstern angebauten Säulengänge mit Bildern aus dem Leiden Christi bezeichnet wurden. Besonders berühmt sind die in genauem Anschluß an das Galiläa in Jerusalem von Adam Krafft verfertigten Stationen in Nürnberg. Ein Nürnberger Bürger Namens Martin Ketzel nämlich hatte in der Absicht, die Entfernung vom Hause des Pilatus bis zur Richtstätte des Heilandes genau abzumessen, im Jahre 1477 eine Wallfahrt nach Jerusalem gemacht. Auf dem Rückwege verlor er das Maß und machte darum im Jahre 1488 eine zweite Wallfahrt und ließ dann 1490 nach seiner Abmessung von seinem Hause (dem später sogen. Pilatushause) bis zum Johannis-Kirchhofe durch

---

[1] Hergeleitet von dem also genannten nördlichen Gipfel des Oelberges. Näheres im „Organ für christliche Kunst" 1870, S. 197 f.; dann besonders in dem schönen Werk: Dr. Paul Keppler, Die XIV Stationen des heiligen Kreuzweges. Freiburg, Herder, 1891.

Adam Krafft sieben sandsteinerne Wegpfeiler anfertigen, welche oben ein großes Leidensbild in Relief zeigen; auf jedem Pfeiler erklärt eine Inschrift uns die dargestellte Scene und gibt das Maß der Entfernung vom Hause des Pilatus an. Es sind sieben Stationen oder „Fälle“, die wir hier aufzählen, mit Anführung der Inschriften und ihrer treuherzigen, schlichten Sprache, die so recht die tiefinnige, fromme Andacht zum Leiden Christi charakterisirt:

1. „Hir begegnet Cristus seiner wirdigen lieben Muter die vor großem herzenleit onmechtig ward. 200 Srytt von Pilatus haws“ (Fig. 162). Schon gleich diese erste Station ist eine vorzügliche Composition und von feiner, künstlerischer Auffassung.



Fig. 162. Krafft, **Kreuztragung.** (I. Station des Krafftschen Kreuzweges in Nürnberg.)

2. „Hir ward Symon gezwungen Cristo sein krewtz helfen tragen. 295 Srytt von Pilatus haws.“

3. „Hir sprach Cristus Ir Döchter von Iherusalem nit weint über mich sondern über euch und ewre Kinder. 380 Srytt von Pilatus haws.“ Die Frauen hier sind sehr schön gezeichnet und der ganze Vorgang von großer Erhabenheit und Würde.

4. „Hir hat Cristus sein heiligs angesicht der heiligen Fraw Veronica auf iren Sleyr gedruckt vor irem haws. 500 Srytt von Pilatus haws.“

5. „Hir trägt Cristus das Crewtz und wird von den Juden ser hart geslagen. 780 Srytt von Pilatus haws.“

6. „Hir felt Cristus vor großer onmacht auf die Erden bey tausend Srytt von Pilatus haws.“

7. „Hir leyt Cristus tot vor seiner gebenedeyten wirdigen Muter die in mit großem Hertzenleyt und bitterlichen smertz claget und beweynt.“ Es ist dies die bedeutendste und zugleich ergreifendste Darstellung, auf die wir noch zurückkommen werden.

Der jetzige aus 14 Stationen — beginnend mit Christi Verurtheilung — bestehende eigentliche Gang Christi mit dem Kreuze wurde wahrscheinlich durch die Franziskaner nach 1561 angeordnet, war aber im Abendlande 1699 noch nicht sehr eingeführt. Doch sind schon in einem Kölner Schriftchen von 1590 (*Christianus Adrichomius,* Theatrum terrae sanctae) drei Fälle und bis zur Grablegung zehn Stationen verzeichnet[1]. Die berühmtesten und auch durch Reproduction verbreitetsten Stationenbilder der Neuzeit sind die von Führich, welche er in die St. Johanneskirche zu Wien gemalt hat.

---

d) Der Tod Jesu.

1. Die Kreuzigung.

Wie wir oben gesehen, finden wir die unverhüllte Gestalt des Kreuzes nicht vor Anfang des 5. Jahrhunderts. Wir haben in der altchristlichen Kunst zwei sehr scharf abgegrenzte Epochen gefunden: die erste geht vom 1. bis 4. Jahrhundert, und in ihr herrscht besonders das symbolische Element vor; es entspricht der damaligen Lage der Kirche und der Vorsicht, mit welcher die junge Gemeinde des Herrn sich nach allen Seiten bewegen mußte. Sobald dieselbe mit Konstantin ihre Freiheit gewonnen und gar siegreich geworden, verliert die Symbolik ihre Bedeutung, und der Charakter der Kunstvorstellungen wird vorwaltend historisch. Eine Menge Sujets, welche früher nicht dargestellt wurden, erscheinen jetzt in den Malereien, auf den Sarkophagen und besonders den Mosaiken der Basiliken. Suchten die Vorstellungen der Katakombenbilder den gedrückten Gemeinden Muth und Vertrauen mitten in der Trübsal der Verfolgung einzuflößen, so kennzeichnet sich die Kunst des 4., 5. und 6. Jahrhunderts durch die Betonung der Freude über den errungenen Sieg, in welchem die Gemeinde aufgefordert wird, das Vorbild des Triumphes über Tod und Welt zu sehen. Die Gestalten derer, welche den Sieg erfochten, werden jetzt gemalt, während früher keine Martyrien, selten Anklänge an das Leiden Christi selbst vorkommen. Mitten unter dem Eindruck aber so qualvoller Prüfungen hat die früheste Kunst der Christen doch kein Bild der Trauer, kein Zeichen der Kränkung oder

[1] Vgl. „Organ für christliche Kunst“ 1870, S. 199.

Rachbegierde hinterlassen, im Gegentheile athmen alle ihre Denkmäler den Geist der Sanftmuth, des Wohlwollens und der Liebe. Das ändert sich jetzt vielfach. Wir begegnen Darstellungen der Martyrien, besonders aber auch Scenen aus dem Leiden Christi; endlich kommt das Bild des Gekreuzigten auf und erhebt sich bald zum wichtigsten und beliebtesten Gegenstand der Malerei und Plastik.

Es fragt sich nun: Wann treffen wir zum erstenmal Bilder des Gekreuzigten? In der Literatur geschieht die Erwähnung von Kreuzigungsbildern in der christlichen Kunst sehr spät, und zwar erst an der Schwelle des Mittelalters. Die Stellen bei Chrysostomus, Augustinus, Hieronymus und Lactantius, die beweisen sollen, daß schon im 4. Jahrhundert Bilder des Gekreuzigten in den Kirchen aufgestellt waren, werden von Kraus[1] als völlig beweislos nachgewiesen. Die frühesten sichern Zeugnisse sind zwei aus dem 6. Jahrhundert. Der hl. Gregor von Tours erzählt in seinem 593 geschriebenen Buche De gloria martyrum (I, c. 23), daß zu seiner Zeit eine Kirche in Narbonne ein Bild des Gekreuzigten besaß, welches durch seine Nacktheit Anstoß gab. Ferner hat zur Zeit des Kaisers Justinian d. Gr. der Rhetor Choricius bei Gelegenheit der Einweihung der Kirche des hl. Sergius zu Gaza eine Rede gehalten, in welcher er unter den Wandgemälden der Kirche die Darstellung Christi am Kreuze zwischen den zwei Räubern nennt. Beide Autoren erwähnen aber diese Darstellungen (des Gekreuzigten) nicht als etwas Auffallendes, und es müssen also um die Mitte des 6. Jahrhunderts Bilder des Gekreuzigten schon etwas Gebräuchliches gewesen sein.

Das zeigen uns nun auch außer den Angaben der Literatur die neuesten monumentalen Forschungen, welche die bisherige Annahme, als wären vor dem Ende des 6. Jahrhunderts keine Bilder des Gekreuzigten vorgekommen, vollständig widerlegen. Zwar haben die ersten Jahrhunderte des christlichen Alterthums dieselben gänzlich vermieden, weil, wie wir schon gesehen, die Kirche in der Zeit der Verfolgungen grundsätzlich den Blicken der Gläubigen Bilder des Schreckens und Entsetzens nicht vorstellte; dann aber, weil man auch nach dem Siege der Kirche sich angesichts einer sehr zahlreichen heidnischen Mitbevölkerung lange nicht entschließen konnte, den Spott der Ungläubigen durch derartige Bilder herauszufordern. „Je mehr", sagt Kraus (a. a. O.), „die heidnische Bevölkerung abnahm, je mehr innerhalb der Kirche selbst weltliche und irdische Gesinnung zunahm, desto mehr konnte und mußte man von der ältern Praxis abgehen, und es vollzog sich so im 5. Jahrhundert der Uebergang von der ältern milden und symbolisirenden Kunst der

---

[1] Real-Enc. II, 239.

Katakomben zu der historisirenden Kunst der spätern Zeiten, welche nun die Wiedergabe körperlicher Martern, bald auch die Schrecken des Gerichtes u. s. f. nicht mehr vermied. Was man im 4. Jahrhundert noch gescheut, wurde so im 5. bereits dargestellt, wobei sich allerdings in den Bildern des Gekreuzigten der antike Zug auch darin noch erhielt, daß dieselben Jahrhunderte lang noch den lebenden Christus vorstellen: als erstes Beispiel eines todten Crucifixus citirt man eine Buchmalerei der Biblioteca Laurenziana in Florenz von ca. 1060."

Daß die Mitglieder der altchristlichen Kirche durch Darstellungen des Crucifixus sich dem Spotte der Ungläubigen ausgesetzt hätten, zeigt am besten das berühmte sogen. Spottcrucifix, welches im Jahre 1856 in den Ruinen der Kaiserpaläste auf dem Palatin gefunden wurde und das wir oben S. 10 schon näher betrachtet haben.

Als die frühesten uns erhaltenen Darstellungen des Crucifixus werden nach heutigem Stande der Wissenschaft angesehen:

1. Ein Relief auf einem der Felder der hölzernen Thüre von S. Sabina zu Rom, die nach de Rossi und andern dem 5. Jahrhundert angehört. Es zeigt vor einem architektonischen Hintergrunde — wohl der Andeutung der Stadt Jerusalem — drei nackte männliche Gestalten, von denen die mittlere bedeutend größer ist als die beiden übrigen. Sie sind alle drei nur mit einem sehr schmalen Schurz bedeckt, die Körper gut modellirt, die Hände durchnagelt, nicht aber die Füße. Nach der Zeichnung bei Garrucci[1] wären die Kreuze durch die Querbalkenenden angedeutet; beim Original selbst aber läßt sich das nicht mehr unterscheiden, auch nicht, ob Christus einen Bart trägt oder wie die Schächer unbebartet ist.

2. Eine Elfenbeinplatte im British Museum zu London, ebenfalls aus dem 5. Jahrhundert[2]. Sie zeigt den noch jugendlichen Christus mit kurzem Haar, bartlosem, von einfachem Nimbus umgebenen Kopf, nackt, mit demselben Schurz wie in S. Sabina, am Kreuze ausgestreckt; die Füße nebeneinander, ohne Nagel, die Hände durchbohrt. Ueber ihm REX IVD(aeorum), rechts Maria und Johannes, links einer der Juden mit seiner phrygischen Mütze. Die Ecke zur Linken nimmt der gehenkte Judas ein.

3. Eine Miniatur[3] in der Biblioteca Laurenziana zu Florenz aus der syrischen Evangelienhandschrift des Mönches Rabulas aus dem Kloster Zagba in Mesopotamien vom Jahre 586, die erste sicher datirte Kreuzigung (Fig. 163). Die Malerei zeigt vor einem Felsenhintergrund Christus zwischen den beiden Räubern gekreuzigt: den Herrn mit langer, die

---

[1] Tav. 499[1].

[2] Zuerst abgebildet von Kraus, Ueber Begriff rc. der christlichen Archäologie (Freiburg 1879) S. 26. *Garrucci* tav. 446[2].

[3] *Garrucci* tav. 139[1].

Arme nackt lassender Tunica, die Schächer mit kurzem, zusammengebundenem Lendenschurz bekleidet; die Füße überall nebeneinander, gleich den Händen mit je einem Nagel durchbohrt; alle drei Gekreuzigten lebend, die Augen weit offen, Jesus mit bläulichem Nimbus; Longinus, der ihm die Lanze in die rechte Seite stößt; ihm gegenüber ein Knecht mit dem Essigschwamm an langem Stile. Zu Füßen des Gekreuzigten spielen drei Soldaten um das Gewand des Herrn; Johannes mit Maria (letztere mit Nimbus) stehen links, drei heilige Frauen rechts in den Ecken.

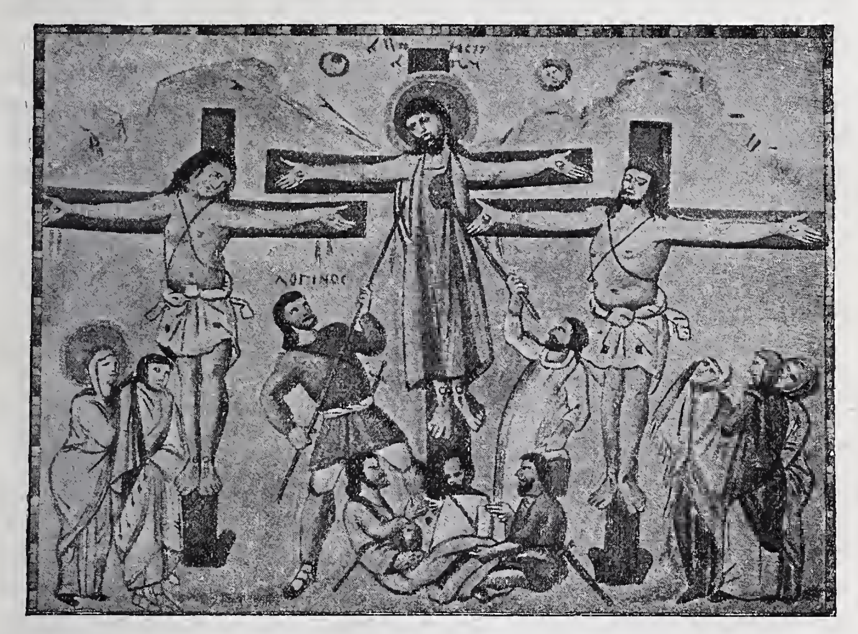


Fig. 163. **Die älteste Darstellung der Kreuzigung.** (Miniatur aus dem syrischen Manuscript des Mönches Rabulas in der Biblioteca Laurenziana zu Florenz.)

Nach diesen ältesten bekannten Kreuzigungsbildern kommen solche, die auf einigen kleinen Monumenten von Monza aufbewahrt werden und die wir hier aufzählen[1]:

1. Die Staurothek von Monza (Fig. 164), als diejenige angesehen, welche Gregor d. Gr. Adaluwald, dem Sohne der Königin Theodolinde schickte, oder auch als eines der Kreuze betrachtet, welche die Königin selbst von dem Papste erhielt. Der Erlöser ist hier mit langer, vom Halse bis auf die Füße reichender Tunica bekleidet, hat einen durch das Kreuz getheilten Nimbus, die Füße stehen nebeneinander auf einer Fußbank (Suppedaneum), über dem

[1] Nach Real-Enc. II, 240 f.

Kreuzestitel ist Sonne und Halbmond. Ganz klein stehen Maria und Johannes neben den Kreuzarmen.

2. Encolpium[1] von Monza: wiederum Christus mit Nimbus und langer Tunica bekleidet, Sonne und abnehmender Mond, Tförmiges Kreuz, Titel ober demselben, aber getrennt, ohne Inschrift, Maria und Johannes neben dem Kreuz bezw. unter demselben.

3. Desgleichen (Fig. 165): Christus mit langer Tunica, Nimbus, Tförmiges Kreuz, Füße nebeneinander ohne Suppedaneum, vier Nägel, neben dem Kreuz Maria und Johannes, zwei kleinere Personen mit Lanze und Schwamm; unter dem Kreuze sitzen die Stammeltern.

Der Zeit vor 600 soll noch eine Gemme im British Museum zugehören, wo man Christus ohne Kreuz sieht, mit Nimbus, neben sich zwei Personen, wohl Maria und Johannes. Es werden von Garrucci noch verschiedene Crucifixe aufgezählt, die der altchristlichen Kunst angehören sollen, die aber mit Ausnahme von zweien[2] von Kraus schon dem Mittelalter zugeschrieben werden. Es sind folgende[3]:

1. Bronzecrucifix[4], ehemals in der Kapelle S. Maria ad Präsepe im Vatican: keine Krone, vier Nägel, Füße nebeneinander, kurzer Schurz.

2. Angeblich Silbercrucifix[5] aus der Zeit Karls d. Gr.: Augen geschlossen, Nimbus, Suppedaneum.

3. Ein angeblich vom hl. Lucas geschnitztes Bild[6]: ganz kurzer Lendenschurz, Augen offen, vier Nägel, kein Nimbus.

4. Crucifix in Lucca[7], angeblich von Nikodemus geschnitzt, im 11. Jahrhundert nach Lucca gebracht: kein Nimbus, lange, mit einem Gürtel zusammengefaßte Tunica, welche hier auch die Arme bekleidet, Füße nebeneinander, ohne Fußbank, vier Nägel, Haupthaar gescheitelt, Bart getheilt; nach Kraus nicht älter als 7. bis 8. Jahrhundert; es weise mit seinem orientalischen Gesichtstypus und seinem getheilten Spitzbart auf den Orient.

5. Bronzecrucifix[8] aus Aleppo: kurzes Colobium, auf dem Haupte trägt Christus ein Pileum, das in eine Krone übergeht; kaum früher als 10. bis 12. Jahrhundert.

6. Goldplättchen[9] aus der Basilika des hl. Agapetus in Präneste: sehr roh; Christus ohne Nimbus, bekleidet mit langer Tunica, vier Nägel, Füße nebeneinander, Augen weit offen; unter den Füßen Christi Medaillon mit Adam und Eva; oben zwei und rechts und links je eine Büste, wohl die Evangelisten; wird dem 9. Jahrhundert zugeschrieben.

---

[1] *Garrucci* tav. 433[3]. [2] Ibid. tav. 479[15] und 480[16].
[3] Real-Enc. II, 242. [4] *Garrucci* tav. 432[1]. [5] Ibid. tav. 432[2].
[6] Ibid. tav. 432[3]. [7] Ibid. tav. 432[4]. [8] Ibid. tav. 432[5].
[9] Ibid. tav. 432[6].

7. Crucifix von S. Valentino[1], im Cömeterium des hl. Valentin entdeckt, dann theils zerstört theils verdeckt, kürzlich wieder aufgefunden. Christus mit Nimbus, offenen Augen, mit langer, die Arme nicht bedeckender Tunica, Füße nebeneinander auf dem Suppedaneum, Hände und Füße durchbohrt; Maria und Johannes neben dem Kreuze. Garrucci hält das Bild für eine Schöpfung Papst Theodors I. (642—648), de Rossi will es nicht über das 7. Jahrhundert hinaufsetzen, eher tiefer; andere entscheiden sich für das 8. Jahrhundert.

8. Mosaik[2] des Papstes Johannes VII. in S. Maria ad Präsepe im Vatican, Anfang des 8. Jahrhunderts. Aehnliche Auffassung wie in S. Valentino, dieselbe Lanze, Tunica ohne Aermel, Nimbus, vier Nägel, keine Fußbank; Maria und Johannes, dazu die Männer mit dem Essigschwamm und der Lanze, Sonne und Mond. Ein Gemälde mit der Kreuzigung ist neuestens bei den Ausgrabungen in S. Giovanni e Paolo in Rom gefunden worden. Das Kreuz hat die T-Form, Christus ist mit einem Colobium bekleidet, hat den Kreuzesnimbus, aber keine Dornenkrone; die nebeneinander angenagelten Füße ruhen auf einem Suppedaneum, über dem Kreuzesbalken vier Brustbilder (Evangelisten?). Maria wird hier von Magdalena gestützt, wohl die älteste Darstellung der unter dem Schmerze erliegenden Mutter, aber sehr würdig noch das Stabat mater gegeben[3].



Fig. 164. **Kreuz im Schatze zu Monza.** Fig. 165. **Orientalisches Encolpium zu Monza.**

9. Mehrere sehr alte Kreuzigungen auf Brustkreuzen sind im Königlichen Museum zu Kopenhagen, Werke, die vielleicht noch dem ersten Jahrtausend oder gar dem 6. bis 8. Jahrhundert angehören.

10. Das Crucifix der alten S. Clemente-Kirche zu Rom (Fig. 166). Der Heiland hat den Nimbus mit eingeschriebenem Kreuz, die Füße nebeneinander, die Nagelspuren sind nur an den Händen zu erkennen, der Schurz fällt von den Lenden straff bis auf die Kniee; Maria und Johannes mit lebhaften Gebärden neben dem Kreuz; wohl 10. bis 11. Jahrhundert.

11. Die *Crux Veliterna*, eine Staurothek, auf deren einer Seite das Agnus Dei zwischen den evangelischen Zeichen, auf der andern der Ge-

[1] *Garrucci* tav. 84[2]. [2] Ibid. tav. 280[8].

[3] Vgl. Röm. Quartalschrift 1891, S. 293 f. Abbildung daselbst Taf. VII.

kreuzigte (ohne Kreuz) auf Suppedaneum, Füße nebeneinander, kreuzförmiger Nimbus, straff herabfallendes Lendentuch; man setzt es 6. bis 7. Jahrhundert, aber wohl um mehrere Jahrhunderte zu hoch!

12. Diptychon von Rambona: Christus mit kreuzförmigem Nimbus, Füße nebeneinander, vier Nägel, Maria und Johannes, Sonne und Mond personificirt, oben Medaillon mit Brustbild des Vaters, von zwei Engeln gehalten. Schurz wie bei der Crux Veliterna. Unter dem Kreuz die Wölfin mit Romulus und Remus (!). Viele antike Züge, doch wohl kaum älter als 9. Jahrhundert.

Auch die berühmten Kreuze bezw. Staurotheken von Utrecht, Modena und Nonantola fallen nicht vor das 10. Jahrhundert.

Der Uebergang zur Darstellung des Crucifixes scheint sich nicht plötzlich vollzogen zu haben. Man glaubte von der Figur des Lammes ausgehen zu müssen, welche diesen Uebergang vermittelt habe. Seit dem 6. Jahrhundert stellte man das Lamm dar, wie es sein Kreuz auf den Schultern trägt; dann ein auf dem Altar oder zu Füßen des Kreuzes liegendes Lamm (tamquam occisus); etwas später erscheint das Lamm Gottes mit geöffneter Seitenwunde und auch mit Wunden an den Füßen, aus denen Blut fließt; endlich das Lamm am Kreuze selbst, in dessen Mitte, an der Stelle, wo später der Herr erscheint, wie auf dem berühmten vaticanischen Kreuz (Fig. 167). Es läßt sich zwar, seitdem man weiß, daß die Kreuzigung bereits seit dem Ende des 5. Jahrhunderts auftritt, die Behauptung nicht mehr aufrecht erhalten, daß dieser Uebergang durch die Darstellung des Lammes an der Stelle geschah, an der wir später den Leib des Herrn finden [1]. Wohl läßt sich sagen, daß in einer Zeit, wo die Kreuzigung nur noch sparsam gebildet wird, die Lammesbilder vielfach als Surrogat derselben verwendet werden [2].

Die Art und Weise der Darstellung der Kreuzigung, wie sie in der altchristlichen Kunst seit dem 5. Jahrhundert auftritt, also in den ersten sieben Jahrhunderten, ist in der Hauptsache nun folgende [3]:

a) Die Kreuzigung tritt auf seit dem 5. Jahrhundert.

b) Christus wird entweder mit ganz schmalem oder nur um die Lenden und die Pudenda geknüpften Subligaculum oder mit langer, vom Hals bis auf die Knöchel reichenden Tunica dargestellt; nicht als ob dies historisch berechtigt wäre — es ist kein Zweifel, daß die Römer ihre Delinquenten vollständig nackt kreuzigten.

---

[1] Vgl. „Kirchenschmuck" Jahrg. 1870, Heft I, S. 13.

[2] Sie wurden aber auf dem sogen. Quinisextum oder der Trullanischen Synode zu Konstantinopel im Jahre 692 gänzlich verdrängt. Diese Synode verordnete nämlich can. 82: „Künftig soll auf den Bildern statt des Lammes die menschliche Figur Christi dargestellt werden." Hefele, Conciliengeschichte III, 311.

[3] Vgl. Real-Enc. II, 244 f.

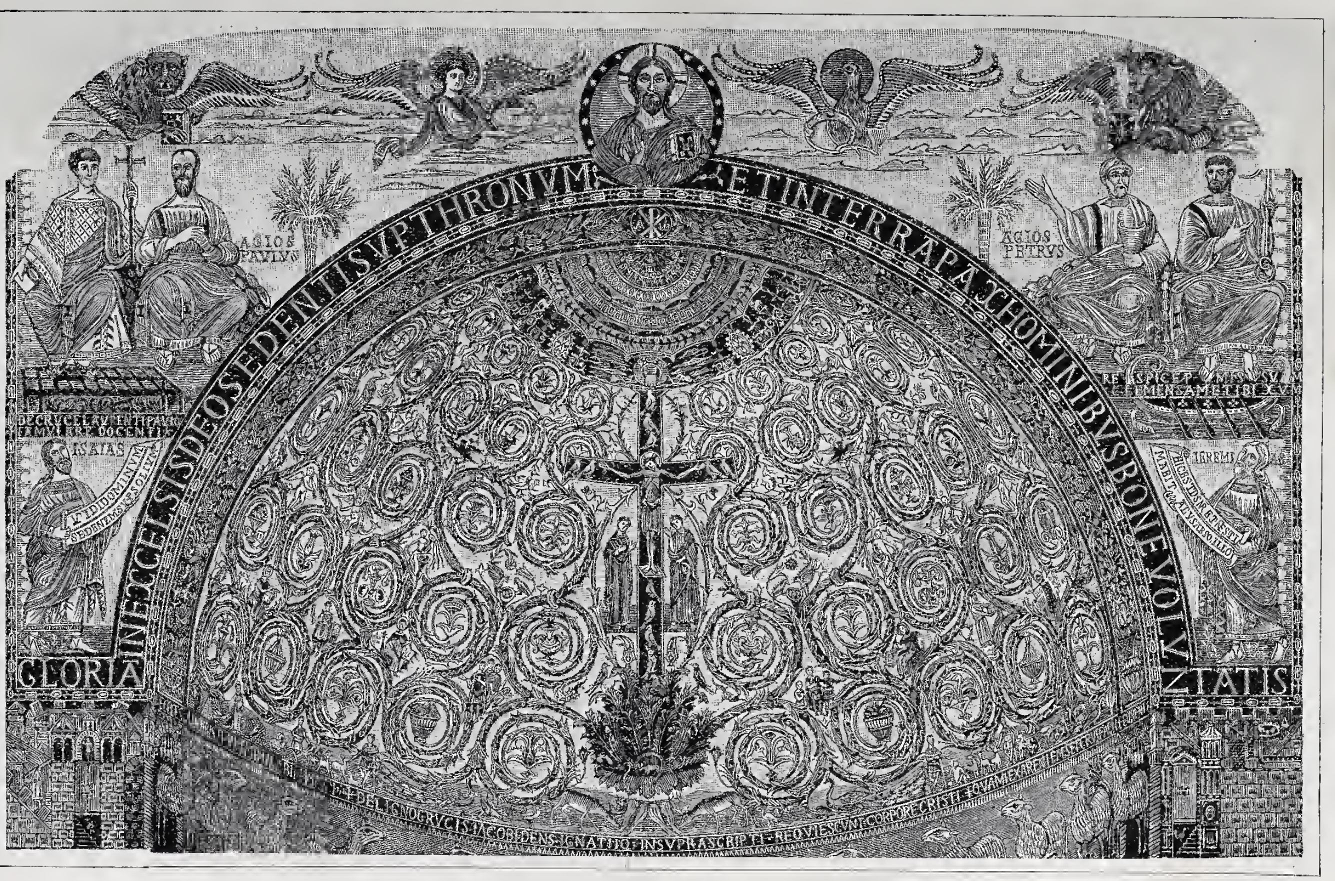


Fig. 166. **Christus am Kreuz.** (Mosaik in S. Clemente in Rom.)

c) Wo die Bilder hinlängliche Deutlichkeit haben, erscheinen die Hände stets mit Nägeln durchbohrt, die Füße meistens, aber nicht immer.

d) Die Füße stehen stets nebeneinander, bald auf, bald ohne Fußbank (Suppedaneum).

e) Christus ist stets lebend dargestellt.

f) Er trägt weder Königs- noch Dornenkrone.

g) Der Kreuztitel erscheint bald, bald fehlt er oder ist lose über dem Kreuze angebracht, mit variirender Inschrift, bald IC XC, bald IC X u. s. f.

h) Das Kreuz hat bald die Tau-Form (┬), bald erscheint es als crux immissa (┼).

i) Sonne und Mond (halber, abnehmender) erscheinen meist neben dem Kreuz.

k) Die beiden Schächer treten oft, nicht immer neben den Herrn. Die Art ihrer Kreuzigung ist verschieden.

l) Johannes und Maria stehen meist neben dem Kreuz.

m) Zuweilen erscheinen Longinus mit der Lanze und der Mann mit dem Essigschwamm (Joh. 19, 29. 34).

n) In einigen Fällen sieht man die Soldaten um das Gewand des Herrn spielen.

o) Mehrmals erscheinen zu Füßen der Kreuzigung die Protoparentes; auf einem sehr alten Crucifix sieht man an ihrer Stelle einen nackten Mann, der sich von der Erde aufrafft, wohl Adam als Repräsentanten der Menschheit, die von der Erbsünde erlöst wird.

p) Die Wölfin mit Romulus und Remus erscheint auf dem Diptychon von Rambona unter dem Kreuz (9. Jahrhundert).

Seit dem 8. und 9. Jahrhundert wird die Darstellung des gekreuzigten Christus, zunächst in Miniaturen und auf Elfenbeindeckeln, gewöhnlich, und nach und nach das verbreitetste Hauptbild der ganzen Christenheit. Gleichwie mit Karl d. Gr. eine neue Zeit in der Geschichte und in der Kunst eintritt, so auch in der Entwicklung des Crucifixbildes, und werden einzelne Bilder auch geradezu mit ihm zusammengestellt. Wie von den Päpsten Leo III. und Sergius III. weiß die Geschichte auch von ihm zu berichten, daß er ein lebensgroßes Crucifix in die Basilika des Vaticans stiftete, und auch andere Orte sollen Crucifixe aufweisen, die, wenn auch aus späterer Zeit, doch seinen Namen tragen. Die Kunst aber, die Karl der Große ins Leben rief, war eine Fortsetzung der altchristlichen, aus der Antike herausgewachsenen. Die in Italien noch aus den besten Zeiten stammenden, allerorts verbreiteten Denkmäler waren die Lehrer und Musterbilder, an denen er die Kunst seines Reiches erzog. Wie in staatlicher, so war auch in artistischer Beziehung seine

Regierung eine Fortsetzung der ersten christlichen Kaiser, und die Kunsteinflüsse auf dieselben kamen nicht von Byzanz und nicht einmal unvermischt von dem gräcisirten Italien, sondern gründeten auf jene alten lebensfrischen Formen und Strebungen, die durch den Einfall der Barbaren in Italien waren zurückgedrängt und erstickt worden. Dadurch gewann die ganze Kunstrichtung seiner Zeit einen heitern, jugendlichen Anflug, eine innere Wärme und Wahrheit und ein seelenvolles Gepräge. „Ein charakteristischer Unterschied", sagt Kugler[1], „der karolingischen Kunst vom byzantinischen Stil offenbart sich in der Jugendlichkeit der Gestalten, welche meist bartlos erscheinen: ein Zug, welcher auch in der spätern antiken Kunst selbst bei Altvätern und Propheten sich findet, während die byzantinischen Heiligen bekanntlich immer greisenhafter werden." Jener sinnvolle und frische Zug, der die Geschichte des Crucifixes bis zu den Darstellungen auf den Oelfläschchen in Monza führte und dann unterbrochen wurde, bekam neues Leben und neue Kraft und nach zweihundertjähriger Erstarrung eine neue wichtige Bedeutung[2].



Fig. 167. Crux Vaticana (nach Borgia).

Wir müssen nun von jetzt an bei unserem Gegenstand zwei besondere Hauptauffassungen unterscheiden: den **ältern** oder **idealen Typus**, nach welchem Christus gewöhnlich lebend und mit wagerecht ausgebreiteten Armen, mit oder ohne Nimbus, niemals mit der Dornenkrone, häufig aber seit dem 12. Jahrhundert mit der Königskrone dargestellt ist, wo er ferner frei am Kreuze auf einem Fußbrette steht oder ohne dasselbe vor ihm schwebt, die Hände gewöhnlich mit Nägeln angeheftet. Diese Auffassung findet sich bis zum Ende des 13. Jahrhunderts. Man wollte so mehr den triumphirenden Christus zur Anschauung bringen. Nicht das Schmähliche und Schimpfliche des Kreuzestodes, nicht den zertretenen Wurm, nicht den Mann der Schmerzen ohne Schönheit und Gestalt wollte man vorführen, sondern es sollte mehr die Freiwilligkeit des Leidens, der Sieg und Triumph des Kreuzes dargestellt werden, daher mit der Kreuzigung vielfach geradezu das Bild der Auferstehung verbunden wurde. Christus erscheint am Kreuze lebend, mit offenen Augen, weil er auch hier noch der Löwe vom Stamme Juda, der Starke ist, der Israel bewacht; er ist mit der hohenpriesterlichen Toga

[1] Geschichte der Malerei I, 153.

[2] Vgl. Stockbauer, Kunstgeschichte des Kreuzes (Schaffhausen 1870) S. 195.

oder dem königlichen Purpur bekleidet und hat die Königskrone auf dem Haupte, weil er nicht so fast das Schlachtopfer ist als der Hohepriester, der mit seinem eigenen Blute in das Allerheiligste eintritt. Jeder Ausdruck des Todesschmerzes und Kampfes, sowie überhaupt jeder schmerzliche Zug ist ferngehalten, in der ganzen Haltung und Erscheinung spricht sich ruhige Würde und Majestät aus. Es ist in diesen Bildern ein eigenthümlicher Dualismus ausgedrückt: Christus angenagelt und doch zugleich als herrschend erhöht, der Gekreuzigte vor uns als Sieger, König und Hoherpriester.

Daß das abendländische Crucifixbild schon im 11. Jahrhundert einen bestimmten, vom orientalischen ganz verschiedenen Typus angenommen hat, sehen wir in dem kirchlichen Streit zwischen Orient und Occident. Der Cardinal Humbert sammelte 1050 in einem Dialog Constantinopolitanus et Romanus die Klagepunkte, welche Rom gegen den Orient vorzubringen pflegte, und versuchte sie zu begründen. In demselben führte er unter anderem auch an, daß die Griechen das Bild eines Sterbenden am Kreuze darstellen und so aus dem Crucifixbilde eine Art Antichrist machen[1]. Der Patriarch Michael Cärularius brachte diese Anklage auf dem von ihm berufenen Concil zu Konstantinopel zur Sprache und fügte seine Meinung über das abendländische Crucifixbild bei, welches er unnatürlich gegenüber der natürlichen Darstellungsweise der Orientalen findet. „Sogar das", sagt er, „wird uns zum Vorwurfe gemacht, daß wir Christum am Kreuz in natürlicher Erscheinung und nicht so gegen alle Natur (wie die Abendländer) abbilden lassen" (τὴν κατὰ φύσιν ἀνθρώπου μορφὴν παρὰ τὴν φύσιν ἐξαλλάσσειν οὐκ ἀνεχόμεθα). Dieser ganz bestimmte Ausdruck, der das orientalische Bild κατὰ φύσιν in directen Gegensatz zu dem παρὰ φύσιν des Occidents setzt, läßt uns keinen Zweifel übrig, daß um diese Zeit wie das byzantinische Crucifixbild, so auch das abendländische einen typischen und festbestimmten Charakter hatte. Allerdings gestaltete sich dieser Typus freier und ungehinderter in Deutschland als in Italien, weil unabhängig und unbeirrt von fremden Traditionen; in Italien dagegen, wo die griechischen Ueberlieferungen und technischen Handwerksvortheile zu dauernder Geltung gelangt waren, trat der Geist mehr hinter der Form zurück, und diese selbst wurde mehr äußerlich aufgefaßt und fortgebildet. In Deutschland aber entsteht in dieser Zeit ein vollkommenes Idealbild des Crucifixes, in dem die antike Kunst mit christlichem Geiste und Verständniß zu einer möglichst vollkommenen Harmonie sich verband.

Eines der ersten Producte, welche die abendländische Kunst auf Grund der angegebenen Auffassung hervorbrachte, entstand im Kloster St. Gallen.

[1] Humbert wirft den Griechen vor: quod hominis morituri imaginem affigitis crucifixae imagini Christi, ita ut quidam Antichristus in cruce Christi sedeat, ostendens se adorandum tamquam sit Deus. Hefele, Conciliengeschichte IV (1. Aufl.), 737.

Es ist das Bild der Kreuzigung, das sich in der Evangelienharmonie des Otfried von Weißenburg befand und wovon Kollar[1] einen Abdruck gibt. „Das Bild", sagt Stockbauer[2], „hat nach der uns vorliegenden Copie eine fast mädchenhafte Charakteristik. Christus mit langen, über die Schulter gerade herabhängenden Haaren, stark gebauter Brust, bartlosem Gesicht, etwas nach rechts geneigtem Haupt, ist mit vier Nägeln ans Kreuz — scheinbar schmerzlos — befestigt; unter seinen Füßen, die auf keinem Fußbrett ruhen, ist ein Kelch, in den sich das Blut ergießt. Er hat ein einfaches, nicht gebundenes Tuch um seine Lenden. Maria und Johannes, die dabei stehen, zeigen wohl unbeholfene Zeichnungen, aber ausdrucksame Gebärden; Sonne

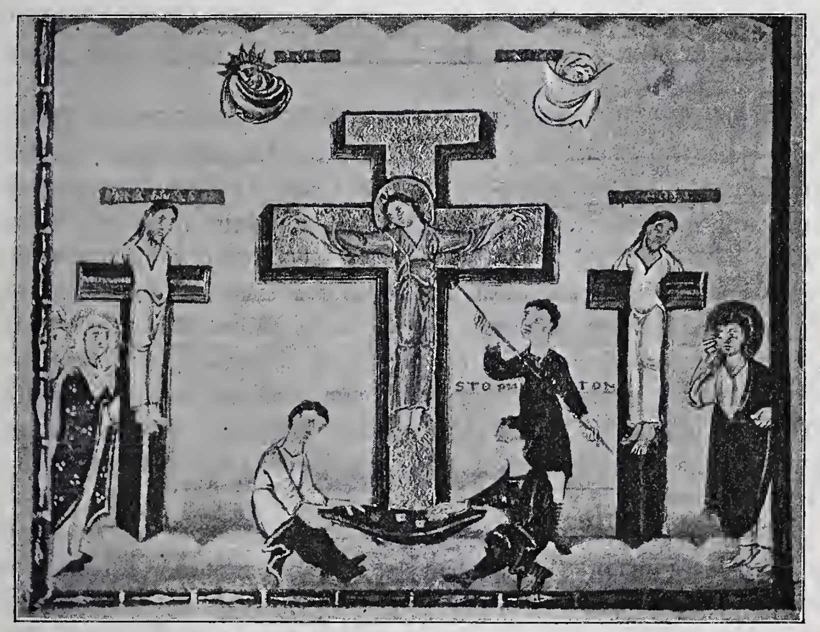


Fig. 168. **Kreuzigung.** (Miniatur im Codex Egberti zu Trier.)

und Mond in Rundmedaillons verhüllen sich das Gesicht." Hundert Jahre später finden wir die Kreuzigungsbilder in den Evangelienhandschriften um das Jahr 1000, z. B. in denen von Gotha, Bremen, Trier und Aachen. Christus hängt hier am Kreuze mit vier Nägeln angenagelt, in einem langen bläulichen Unterkleide mit Aermeln, das sich auf der Brust öffnet und bis zu den Füßen reicht. Krone und Inschrift fehlen, der große Nimbus aber ist reich mit Perlen besetzt. Ueberall ist Christus in hoher Jugendlichkeit gedacht, sein Haupt ist im *Codex Egberti* (Fig. 168) liebevoll dem rechten Schächer zugewendet und ohne eine Spur von Schmerzen.

[1] Analecta Vindobon. I, 675. [2] A. a. O. S. 204.

In allen Handschriften stehen die Füße des Gekreuzigten nebeneinander. Im übrigen aber ist, was die Composition selbst anlangt, kein Gegenstand in diesen Evangelienhandschriften so verschiedenartig dargestellt als die Kreuzigung. Bezeichnet man die Personen und Gegenstände, welche bei derselben erscheinen, mit Ziffern, so läßt sich eine tabellarische Uebersicht herstellen, die in einem Blicke zeigt, wie lebendig die Künstler um das Jahr 1000 ihre Aufgabe erfaßt haben und wie weit sie von einer Schablone entfernt waren, wie sie das Malerhandbuch der Griechen darbietet. Ihr Malerhandbuch war der Text der Evangelien, an den sie sich hielten. Mit Benutzung von Vorbildern, die sie gesehen hatten und die ihr Gedächtniß treu festhielt, oder auch nach Vorlagen, die ihre Bibliothek oder die eines Nachbarklosters bewahrte, illustrirten sie diesen Text, ohne daß sie sich jedoch die Freiheit versagten, zu ändern, auszulassen oder hinzuzufügen.

Unbedenklich als das vollendetste und geistreichste Ideal, das ein Künstler je von einem Gegenstande, wie die Kreuzigung ist, sich gebildet habe, bezeichnet Stockbauer[1] die Kreuzigung in einem Manuscript der Staatsbibliothek zu München (Cimel. 54) aus dem ehemaligen gefürsteten Frauenstift Niedermünster zu Regensburg. Das Bild umgeben sechs kleinere Vorstellungen von Sonne und Mond, der Ecclesia und Synagoge, vom zerrissenen Vorhang und den sich öffnenden Gräbern, die mit entsprechenden Umschriften erklärt werden. Christus ist mehr stehend am Kreuze abgebildet; nur die Hände sind angenagelt, während die Füße auf einem Fußbrette stehen; er ist aber nicht mehr jugendlich, sondern schon bebartet dargestellt und hat ein mit Aermeln versehenes Gewand, das bis zu den Knieen reicht, und eine schmale Krone auf dem Haupte.

Den zweiten Typus, der seit dem 13. Jahrhundert der herrschende im Abendlande wurde, könnte man den realen nennen. Während die griechische Kunstübung uns den Herrn anfangs, obgleich ans Kreuz genagelt, noch lebend vorführt, gibt sie ihm, etwa seit dem 10. Jahrhundert, das Aussehen eines Sterbenden oder bereits Gestorbenen und durch Schmerz, Wunden und Tod Entstellten. Diese Art der Darstellung fand nach und nach, aber nicht ohne Kampf, wie wir oben gesehen, da sie hier fremd war, auch im Abendland Eingang, hauptsächlich durch den Umstand, daß gar viele griechische Künstler sich hier ansiedelten, besonders in Italien, wo wir schon im 12. und 13. Jahrhundert solche Kreuzigungsbilder immer mehr finden. Es mochten zudem die Gedanken an die Bereitwilligkeit des Leidens, an die Größe der Erniedrigung und Schmach, wie sie hauptsächlich beim Opfertode Christi hervortreten, nach und nach die Oberhand gewinnen, und diese

[1] A. a. O. S. 207. Abbildung daselbst S. 208.

berechtigten Gedanken ließen sich offenbar auch im Abendlande auf die Dauer der Zeit nicht zurückdrängen und fanden bei den Crucifixbildern ihren äußern Ausdruck.

Allerdings vermochte man sich im Abendlande nur schwer von der Vorstellung Christi als Herrscher und König loszuschälen, und es begegnen uns darum noch genug solche bekleidete Bilder, in denen jener Gedanke zur Geltung kommt; ja oft genug begegnen uns beide Gedanken gleichsam vermischt. So finden wir Christus nicht bloß eigentlich mehr stehend als hängend, und lebend ohne allen Ausdruck des Schmerzes, sondern auch, obwohl nackt ans Kreuz geheftet, doch mit der Königskrone auf dem Haupte, so z. B. über dem Portale an der St. Johanniskirche zu Gmünd aus dem 12. Jahrhundert, ein Crucifix in der Schatzkammer des Domes zu Minden u. a. m. Es begegnen uns in dieser Zeit überhaupt Crucifixe, die den Erlöser einerseits in seiner göttlichen Verherrlichung darstellen, vermöge welcher er als Gott nicht leiden und sterben kann, andererseits aber doch ihn auch als den Menschen zeigen, der die ganze schwere Last des Leidens fühlt, welche die Sünden der Welt auf ihn gelegt. Es erscheint die Lehre hier ausgedrückt, welche der berühmte Anselm von Canterbury (1033—1109) in seinem Buche Cur Deus homo durchführte: Der Gott wird Mensch, um als Mensch die Menschheit mit Gott zu versöhnen. Denn die Sünde der Welt ist so groß, daß kein menschliches Wesen der Gottheit Sühne für dieselbe bieten könnte. Nur Gott selbst konnte, Mensch geworden, die Menschen mit sich versöhnen. Eine schöne künstlerische Uebertragung dieser Lehre haben wir in einem Metallschnitt, welcher der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts angehört und in der berühmten Collectio Weigeliana sich fand [1]. Wir sehen hier zwar das jugendliche, fast bartlose Angesicht des Erlösers, die offenen, lebenden Augen, die ruhige, fast schwebende Stellung des Körpers, den Mangel der Nägel, womit Christus ans Kreuz geheftet, den Mangel der Dornenkrone und die nebeneinander gestellten, nicht übereinander gelegten Füße; aber die Wunden des Heilandes sind doch vollkommen, wenn auch ohne Nägel, angegeben, das versöhnende heilige Blut wird in einem Kelche aufgefangen, der lebendige, in voller Freiheit am Kreuze hängende Christus zeigt durch den rechts etwas ausweichenden Leib, durch die gekrümmten Arme und durch das gesenkte Haupt, daß er die Lasten und Leiden der Erlösung, die ganze Schwere der auf ihn gehäuften Schuld der Menschheit wohl empfindet. Wir sehen zwar hier den Gott-

---

[1] Abbildung in T. O. Weigel und Dr. Ad. Zestermann, Die Anfänge der Druckkunst in Bild und Schrift. Mit 145 Facsimiles und vielen in den Text gedruckten Holzschnitten I (Leipzig, T. O. Weigel, 1866), Nr. 11.

menschen als Gott erhaben über die Schwächen der Menschheit und mit freiem, starkem Willen selbst am Kreuze sein schweres Werk vollführen, aber wir sehen auch, wie er als Mensch dennoch die ganze Last seiner schweren Pflicht fühlt. Diesen Gedanken, daß Christus mit den Sünden der Welt belastet sei, deutete man auch öfter dadurch an, daß man den Leib Jesu röthete und den Leibrock desselben roth malte [1]. Und wirklich weist auch unser Bild einen rothen Rock auf.

Die griechische, mehr realistische Auffassung des Crucifixbildes, welche in erster Linie den menschlichen Schmerz, die Leiden des Erlösers bezeichnet, bildet sich gegen Ende des 12. Jahrhunderts schon sehr deutlich aus, und sie hat sich bis auf unsere Tage erhalten. So erscheint in einer Kreuzigung vom Jahre 1181 am Verduner Altar zu Klosterneuburg bei Wien [2] der Erlöser verstorben; sein Haupt liegt auf der rechten Schulter, hat aber noch eine Glorie; der Körper ist in sich zusammengesunken, die rechte Seite stark nach außen gebogen, die Kniee vorgebogen und die Arme gekrümmt. Die Füße stehen noch nebeneinander, aber auf einem Fußbrett; Hände und Füße sind angenagelt. Sonne und Mond sind nicht mehr als Menschen [3], sondern als Naturkörper, als runde Scheibe und als Sichel dargestellt. Noch bezeichnender erscheint das Leiden in den Bildern des 13. Jahrhunderts. Christus ist ebenfalls verschieden der Körper hängt tief herab, die rechte Hüfte ist stark ausgebogen, das rechte Knie sehr gekrümmt und rechts gewendet, die Füße übereinander, der rechte über den linken gelegt und mit einem Nagel befestigt.

Vom 14. Jahrhundert an aber macht diese Art der Darstellung, welche vom byzantinischen Originalbild ausgeht, ihre Verbreitung in der ganzen abendländischen Welt geltend. Veränderungen, welche die Gotik und Renaissance brachten, berühren nicht mehr das Wesen, die Idee der Composition, sondern nur Nebensächliches: wir finden mehr oder minder reiche Zuthaten oder vollendetere Technik der Figuren, je nach Maßgabe der Geschicklichkeit des hantirenden Künstlers, aber der Grundkern des Bildes bleibt derselbe, wie er von den Griechen auf uns gekommen ist. Freilich haften dem ursprünglichen griechischen Original die dreifachen Gebrechen an, daß es in ästhetischer Beziehung ein Unding ist, daß es gegen alle Gesetze der Natur und Wahrheit verstößt, weil so kein Körper sich am Kreuze halten kann, und daß es gegen die Geschichte ist, denn die Kreuzigung Christi geschah in

[1] Vgl. Legis-Glückselig, Christus-Archäologie S. 145. *Didron*, Iconogr. chrét., histoire de Dieu p. 282: La chair est rouge, parce qu'il s'est chargé de nos péchés.

[2] Der Altaraufsatz im regulirten Chorherrnstift zu Klosterneuburg von Albert Camesina und Dr. Gust. Heider. Taf. XV.

[3] *Didron* l. c. p. 278. Piper, Mythologie christlicher Kunst. 2. Abth., S. 153 ff.

anderer Weise[1]. Allein die realistische Tendenz des Mittelalters wollte eben eine mehr reale Wiedergabe der historischen Kreuzigungsscene als bloß ein symbolisches Idealgebilde, wie es die Katakomben in dem jugendlichen Erlöser mit dem Kreuzesstabe hatten. Von dieser Darstellungsweise ging die ursprüngliche abendländische Entwicklung der Kreuzesbilder aus; daher die bekleideten, lebenden Christusbilder, indem man auf eine genaue und wirkliche Wiedergabe der historischen Kreuzigung verzichtete. Dr. Stockbauer[2] möchte sogar im Hinblick auf die neuern Crucifixbilder die Behauptung vertheidigen, daß diese älteste, ideale Darstellungsweise, wenn nicht allein, doch mit Vorzug Berechtigung und Geltung habe. Für diese Berechtigung spreche auch die Geschichte der Thatsachen. Vom 11. bis 13. Jahrhundert war dieselbe viel verbreitet, bekannt und verehrt, wie die zahlreichen noch auf uns gekommenen Reste beweisen. Wenn man die Entwicklung dieser Art von Crucifixbildern nicht durch das Einströmen der orientalischen unterbrochen, sondern naturgemäß weitergebildet und vervollkommnet sich denke, so entstehe ein Idealbild, wie es im „Organ für christliche Kunst" 1872, S. 228, abgebildet ist. Das Bild ist allerdings wahrhaft ideal und schön. Alles in demselben ist aus der Geschichte des Crucifixes genommen und streng jede individuelle und subjective Zugabe vermieden. Wir sehen hier Christus in jugendlichem Alter, lebend und leidenslos, nach Art aller derartigen Bilder bis zum 13. oder 14. Jahrhundert dargestellt und mit einem langen, an den Aermeln, am Halse und unten mit einem schönen Saume verzierten Gewande bekleidet. Er steht auf einem Trittbrett, die Hände ausgespannt, mit Angabe der Nägel, aber ohne Blutspuren. Das Haupt ist umgeben von einem großen Nimbus, der in einem reich verzierten Kreis rund ein Kreuz einschließt. Die Dornenkrone fehlt. Wenn nun aber auch von kunstgeschichtlicher und ästhetischer Seite gegen dieses Bild keine Polemik entstehen kann, so ist es uns eben doch, wie Stockbauer selbst zugeben muß, neu und ungewohnt, und die orientalische oder jetzige mehr realistische Darstellungsweise ist uns so geläufig und gleichsam so in Fleisch und Blut übergegangen, daß es in der Praxis gewagt wäre, allgemein davon abzustehen. Es gibt ja einen Mittelweg, beide Arten der Darstellungen zu verbinden, und schon das Mittelalter hat mit Glück diesen Versuch gemacht. Man kann auch einen sterbenden Christus so darstellen, daß selbst in der Fülle von Leiden der Schmerz gleichsam überwunden erscheint und in der tiefsten Erniedrigung noch die gottmenschliche Gestalt hervorstrahlt. Ein schönes Beispiel aus dem Mittelalter haben wir an einem goldenen Vortragkreuze im Stiftsschatze zu Essen vom Ende des 10. Jahrhunderts[3]

---

[1] Stockbauer im „Organ für christliche Kunst" 1872, S. 218.
[2] Ebenda. [3] Abbildung bei Otte S. 154.

und an einem Vortragskreuze im Germanischen Museum zu Nürnberg[1] aus dem 12. Jahrhundert. In beiden sehen wir Christus mit etwas gesenktem Haupte, ohne Königs- oder Dornenkrone, aber mit dem Kreuzesnimbus, die Hände gerade ausgestreckt und angenagelt, ebenso die Füße, aber nebeneinander; das Schamtuch reicht von den Lenden bis zu den Knieen. In der ganzen Haltung zeigt sich göttliche Hoheit und Würde. Diese Art der Crucifixbilder hat in neuerer Zeit Professor Klein in Wien vielfach mit Glück nachgeahmt. Von diesen würdigen Darstellungen entfernen sich allerdings, und zwar mitunter sehr weit, diejenigen Crucifixe, die im Beschauer nur Mitleiden und Mitgefühl zu erregen suchen und deren Streben deshalb dahin geht, möglichst die volle Naturwahrheit zu geben, ja diese selbst zu überbieten. Es entstehen dann jene krassen, oft krampfhaft unnatürlichen Verrenkungen und Verzerrungen, jene Caricaturen, die von einem unberufenen Heere von Bildhauern verfertigt werden, welche ohne irgend ein Verständniß an diese schwere Aufgabe sich wagen. Aber auch solche Bildner, welchen die Geschichte den Namen von Künstlern beilegt, haben hierin viel gesündigt; wenn ihre Arbeiten vielleicht auch technisch und anatomisch tadellos dastehen, so lassen sie doch den Beschauer so vielfach kalt und gewähren dem religiösen Gefühle keine Befriedigung, weil schon die ganze äußere Erscheinung ihrer Werke nicht eine größere religiöse Vertiefung in den Gegenstand erkennen läßt; hier wie sonst nirgends muß der Künstler selbst von einem erhabenen Geiste, von einem festen Glauben und von einer innigen Religiosität beseelt sein, wenn er Werke schaffen will, die ihrem Zwecke entsprechen sollen. Bedeutende Künstler, besonders unter den Niederländern und spätern Italienern, haben solche das religiöse Gefühl verletzende oder doch wenigstens nicht befriedigende Werke hinterlassen; aber auch schon die deutsche mittelalterliche Kunst, besonders in ihrem Ausgange, hat solche derb naturalistische Crucifixe gebildet. Eine solche Sculptur von meisterhafter technischer Vollendung, besonders was das sterbende Antlitz des Heilandes betrifft, ist in der Münsterkirche des ehemaligen Klosters Heilsbronn bei Ansbach zu sehen, die dem Nürnberger Bildhauer Veit Stoß zugeschrieben wird. Naturwahrer hat wohl das ganze Mittelalter keinen Christus am Kreuz dargestellt. Dieser herabhängende Kopf, dieses blasse Angesicht, dieser geöffnete Mund, dieses gebrochene Auge und diese spitze Nase kennzeichnen in geradezu erschreckender Weise den Moment des soeben beendeten Todeskampfes.

Was, wenn wir noch auf Einzelheiten eingehen wollen, zuerst die Art der Annagelung an das Kreuz betrifft, so ist darüber gestritten worden, ob diese an Händen und Füßen und ob sie mit drei oder vier Nägeln

[1] Abbildung im „Anzeiger des Germ. Mus." 1884, S. 121.

geschehen ist. Nach Luc. 24, 39. 40, wo der Auferstandene seine durchbohrten Hände und Füße zeigt, kann kein Zweifel sein, daß sie an beiden Theilen stattgefunden. Die Stellen und Gründe aber, welche die Zahl der Nägel angeben, sind keineswegs so sicher, daß sie ganz bestimmt für drei oder vier Nägel sprechen; doch scheint letztere, gewöhnlich festgehaltene Anzahl die richtigere zu sein. Die ältesten Kunstübungen und die Traditionen der meisten heiligen Väter, welche sich hierüber geäußert, halten vier Nägel fest. So sprechen St. Bernhard († 1153) und Innocenz III. (1198—1216), desgleichen Gregor von Tours und der Liturgist Wilhelm Durandus von vier Nägeln; ebenso ist diese Vorstellung schon in der Erzählung von der Auffindung des Kreuzes ausgesprochen[1]. Auf den alten Crucifixen sehen wir, einzelne Ausnahmen abgerechnet, bis ins 13. Jahrhundert vier Nägel. Eine Art Uebergang zu drei Nägeln scheinen jene Crucifixbilder aus dem 10. bis 12. Jahrhundert anzuzeigen, die zwar vier Nägel, aber doch dabei übereinandergeschlagene Füße haben[2]; es lag hier nahe, den vierten Nagel fallen zu lassen. Drei Nägel kommen indessen vereinzelt schon im 11. Jahrhundert vor; doch sind sie auch im 13. Jahrhundert noch selten: Walther von der Vogelweide singt in seinem Lobgesange auf den leidenden Heiland: man sluoc im drîe negel dur hende und auch dur füeze[3], und in dem aus dem Ende des 12. oder Anfang des 13. Jahrhunderts stammenden Orendelliede heißt es (nach Hagens Text S. 107): sy (Bride) opfferte uff de drig nagel, die Got durch hend und füsse wurden geshlagen. Wenn Otte[4] als letztes bekanntes Beispiel mit vier Nägeln ein böhmisches Gemälde von 1357 zu Wien angibt, so ist dagegen zu bemerken, daß diese Darstellungsweise, wie sie bis heute die Griechen und Orientalen beibehalten, auch die Lateiner nie ganz verlassen haben. Bei d'Agincourt sind noch einzelne Exemplare aus dem 14. und 15. Jahrhundert abgebildet, so auf Tafel 133, 135 bis 164. Auf Canonbildern von Missalien sind gleichfalls hin und wieder solche Darstellungen zu sehen, so z. B. in Kemptener Ausgaben von 1670 und 1805. Auch aus sonstigen Beobachtungen könnte eine nicht unbeträchtliche Zahl namhaft gemacht werden.

Vom 13. Jahrhundert an beginnt die Annagelung mit nur drei Nägeln, anfangs nur schüchtern, wird aber bald allgemein verbreitete Praxis, wobei die Füße übereinandergelegt sind, und zwar so, daß der rechte Fuß stets oben liegt, der linke unmittelbar an dem Kreuze ruht. Diese Abweichung

---

[1] Vgl. Floß, Aachener Heiligthümer S. 38. 39.

[2] Vgl. Kraus, Beiträge zur Trierschen Archäologie (Trier 1868) S. 30.

[3] Walther von der Vogelweide (1165—1230), Gedichte. Herausgegeben von Karl Lachmann (2. Ausgabe), S. 37, Z. 8.

[4] S. 538, Anm. 2.

von der historischen Treue fällt nahe zusammen mit dem Aufblühen der christlichen Kunst in Italien und mag ihren Grund in künstlerischen Rücksichten haben, da die neue Art der Darstellung eine größere Freiheit und Mannigfaltigkeit der Behandlung gestattete.

Unter den Füßen des Crucifixus ist häufig ein Fußpflock (suppedaneum) angebracht, auf dem die Füße wie auf einem Stützpunkt stehen; auch dann, wenn mitunter die Füße nicht angenagelt sind. Wie die Annagelung mit nur drei Nägeln beginnt, verschwindet er vielfach, nicht jedoch bei Giotto und Fiesole (Fig. 169). Zuweilen steht unter dem Trittbrett oder unmittelbar unter den Füßen des Gekreuzigten ein Kelch zum Auffangen des ausströmenden Blutes. Bei der wirklichen Kreuzigung war wohl, wie aus Angaben von Kirchenschriftstellern, z. B. Irenäus und Justinus, hervorgeht, ein in den Langbalken eingelassener, hornähnlicher Sitzpflock (sedile) angebracht, um das Gewicht des Körpers zu unterstützen und so das Ausreißen der angenagelten Hände zu verhindern. Daß eine solche Vorrichtung, auf der der Körper wie reitend säße, für die Bildnerei durchaus unschicklich und darum unzulässig wäre, leuchtet von selbst ein.

Der Kreuzestitel wird mit den fast allgemein üblich gewordenen vier Anfangsbuchstaben I. N. R. I. (Iesus Nazarenus, Rex Iudaeorum) gegeben, die entweder an den Kreuzesstamm selbst oder aber gewöhnlich auf ein besonderes Täfelchen oder eine kleine Pergamentrolle geschrieben sind. Pilatus ließ, wie die Evangelisten berichten, diesen Titel in lateinischer, griechischer und hebräischer Sprache anbringen[1], und man will in der Inschrift, die Marc. 15, 26 angibt, rex Iudaeorum, den lateinischen Text, bei Luc. 23, 38: Hic est Rex Iudaeorum, den griechischen, und bei Joh. 19, 19: Iesus Nazarenus Rex Iudaeorum, den hebräischen vermuthen; letzterer Text ist der gewöhnliche; derjenige in allen drei Sprachen kommt selten vor. Daß, wie Otte[2] sagt, in den ältesten Darstellungen der titulus fehle, ist nicht richtig; wenn er, wie bei Gemälden oder Handschriften, nicht auf dem Kreuze steht, ist er daneben geschrieben. Gerade die ältesten Crucifixbilder haben ihn schon, wie die syrische Handschrift in der Laurenziana, die Elfenbeinplatte im Britischen Museum, die Staurothek von Monza u. s. w. Auch kommt das bloße I. N. R. I. nicht erst datirt 1279 in Würzburg vor, sondern wäre, wenn die Angabe bei Garrucci[3] richtig ist, schon in altchristlicher Zeit zu treffen. Bei den ältesten Crucifixen fehlt der Kreuzestitel sehr selten, ist aber manchmal bloß mit dem Zeichen I C angebracht[4].

---

[1] Lateinisch war die römische Gerichtssprache, hellenistisch (griechisch) die Weltverkehrssprache und chaldäisch (hebräisch) die Landessprache.

[2] A. a. O. S. 539, A. 1. [3] Tav. 280[8].

[4] Z. B. *Garrucci* tav. 432[6].

Wie wir oben gesehen, kommt die Dornenkrone beim Crucifix erst seit dem 13. Jahrhundert vor, in Deutschland zuerst datirt 1279 in Würzburg. Ob der Herr wirklich mit der Dornenkrone auf dem Haupte ans Kreuz genagelt worden, ist von keinem der Evangelisten berichtet. Die Heilige Schrift berichtet nur, daß Jesus nach der Geißelung in den Vorhof des Prätoriums geführt und von der ganzen wachthabenden römischen Cohorte als „König der Juden" verspottet wurde. Sie bekleideten ihn mit einem Purpurmantel, gaben ihm ein Schilfscepter in die Rechte und drückten ihm eine Dornenkrone aufs Haupt (Matth. 27, 27 ff. Marc. 15, 16 ff. Joh. 19, 2 ff.); nach der Tradition aber (Tertullian [1], Origenes [2]) trug der Heiland die Dornenkrone wie beim Ecce homo (Joh. 19, 5) so auch während des Leidensweges und der Kreuzigung. Die Krone wurde wahrscheinlich aus einer Art Kreuzdorn geflochten, der in Palästina häufig wächst und biegsame, stachelige Zweige hat (Paliurus spinae Christi); vielleicht wurden auch die Zweige des Lycium spinosum oder der Nabka (Zizyphus spinae Christi) genommen [3]. Die frühere, mehr ideale Darstellungsweise war, wie wir schon oben gesehen, mit der Dornenkrone nicht wohl vereinbar; erst nachdem der Gekreuzigte mehr als Mann der Schmerzen denn als Sieger über den Tod abgebildet war,



Fig. 169. Fiesole, **Christus am Kreuz.** (S. Marco in Florenz.)

[1] Adv. Iudaeos c. 13; cfr. De corona c. 13.

[2] Hom. 35 in Matth.

[3] Vgl. Wetzer und Weltes Kirchenlexikon (2. Aufl.), Art. „Dornenkrone".

finden wir ihn mit dieser Krone. Statt der Dornenkrone sehen wir bei den ältesten Crucifixen den kreisrunden Nimbus, der später häufig drei Strahlen zeigt. Auch mit der Dornenkrone selbst sieht man noch, und zwar nicht selten, den Nimbus verbunden[1]. Der dreistrahlige Nimbus läuft zuweilen wieder je in drei Spitzen aus oder wird in der Zeit der Renaissance zu einem bloßen zeichnerischen Ornament. Die Dornenkrone selbst ist in der Regel von mäßigem Umfang, nur selten deckt sie bei ältern Bildern das Haupt ganz, ist aber bei jüngern hie und da zu großem Umfang angeschwollen, namentlich bei den Holzsculptur-Crucifixen der oberdeutschen Schule.

Die bestrittene Frage[2], ob Christus ganz nackt und entblößt oder wenigstens mit einem Lendentuche verhüllt ans Kreuz geheftet wurde, löst sich für die christliche Ikonographie von selbst, und zwar schon aus Gründen der Schicklichkeit; fast alle christlichen Künstler und Bildner haben sich in ihren Darstellungen von dieser Anschauung leiten lassen. Wir haben schon oben gesehen, wie die Crucifixbilder im Abendlande zuerst meistens vollständig bekleidet gewesen und wie nur die Aermel am Gewande vielfach fehlen. Noch im *Codex Egberti*, im Aachener Codex, in den Wandgemälden zu Oberzell auf der Reichenau u. s. w. ist Christus ganz bekleidet; auch die Hände sind hier mit Aermeln bedeckt. Wir sehen da, wie lange noch die Darstellung des Mönches Rabulas in der syrischen Handschrift maßgebend gewesen ist. Daß in der ältesten Zeit die vollständige Bekleidung das Gewöhnliche war, sehen wir auch aus dem Aufsehen, welches das schon erwähnte Crucifix zu Narbonne, das Gregor von Tours beschreibt, wegen seiner bloßen Verhüllung mit einem Lendentuche machte, und aus dem Mißfallen, das dadurch erregt wurde. Indes verkürzte sich mit der Zeit die vollständige Bekleidung zu dem sogen. Herrgottsröcklein, welches unter der Nabelgegend, mitunter schon von der Brust an beginnend, um den Leib herum laufend bis gegen die Kniee herabreichte. Wenn auch vom 13. Jahrhundert an schon ziemliche Verkürzungen dieses Röckleins erscheinen, so hatte es doch noch etwas Gewandartiges. In spätern Jahrhunderten aber, besonders im 15. und 16., schrumpft das Lendentuch immer mehr zusammen und gleicht zuletzt häufig nur mehr einem schmalen Bandwimpel, dessen Enden, oft kühn und schwungvoll behandelt, weit in der Luft flattern, so daß es seinem Zwecke fast gar nicht mehr entspricht. Das sollte aber, besonders bei diesem Gegenstande, nie außer acht gelassen werden, daß er in einer Weise und Größe hergestellt werde, um seinem Zwecke entsprechen und die Verhüllung bewerkstelligen zu können. Die

---

[1] J. B. Bock, Liturgische Gewänder I, Taf. 17. In Kuglers Atlas ein Bild von Nicola Pietri aus dem 14. und Wolgemuts aus dem 15. Jahrhundert.

[2] Vgl. Organ für christliche Kunst Jahrg. V, Nr. 12. 13. 14, und Jungmann, Aesthetik (2. Aufl.) S. 644 f.



Fig. 170. L. Seitz, **Christus am Kreuz.** (Aus „Darstellungen aus dem Leben Jesu und der Heiligen". Freiburg, Herder, 1891.)

künstlerische Behandlung ist erst das Untergeordnete, braucht aber deshalb nicht vernachlässigt zu werden. Es ist besonders auch das Unschöne zu vermeiden, wie es öfter im spätern Mittelalter vorkommt, daß das Lendentuch entweder nach vorne oder rückwärts zwischen den Füßen durchgezogen erscheint. Es sollte den Unterleib ganz decken und bis an die Kniee reichen, wie denn auch in löblicher Weise einzelne christliche Künstler der Neuzeit dieses beachtet haben, z. B. Cornelius, Deger, Ittenbach und in jüngster Zeit besonders *Klein* in Wien.

Die *Seitenwunde*, welche dem Herrn von einem der römischen Soldaten — die Tradition nennt ihn Longinus — vor seiner Abnahme vom Kreuze mit einer Lanze beigebracht wurde, wird fast immer auf der *rechten* Seite bezeichnet gefunden. Crucifixe auch mit todtem Christus *ohne* Seitenwunde sind nicht selten. Wo der Herr als noch lebend dargestellt ist, fehlen sie natürlich ohnedies. Die aus der Seitenwunde wie auch aus den übrigen Wunden herausströmende Flüssigkeit wird in mittelalterlichen Bildern oft durch Engelshände in einem Kelch aufgefaßt. Eine Nachahmung hiervon gibt in der Neuzeit L. *Seitz* (Fig. 170).

Was die *Gestalt des Kreuzes* anlangt, so haben wir schon gesehen, daß es anfangs zur Zeit der Verfolgungen nur verhüllt unter verschiedenen Zeichen vorkommt und erst im 5. Jahrhundert unverhüllt erscheint, bald unter der T-Gestalt, bald als crux immissa, bald als quadrata.

Welcher dieser Formen das Kreuz Christi angehört habe, ist schwer zu entscheiden, weil keine bestimmten Andeutungen von Augenzeugen oder Zeitgenossen uns vorliegen und weil auch die Ansichten über die Gestalt des Strafkreuzes der Römer unter den Archäologen verschieden sind. Die ältesten Kreuze mit dem Crucifixus haben fast durchgängig die Gestalt der crux immissa. Die Enden der Balken sind meistens mehr oder weniger stilisirt, und seit dem 13. Jahrhundert laufen diese Enden häufig kleeblattartig aus und sind oft mit den Evangelistensymbolen versehen. Die T-Form des Kreuzes, die früher nur in Miniaturen vorkommt, wenn die Initialie T zu einem Crucifixbilde benutzt ist (wie besonders fast regelmäßig bei dem Te igitur etc. des Meßcanons in den Missalien), wird im Spätmittelalter fast zur Regel, und der Obertheil besteht dann nur aus dem titulus.

Die Y-Form, das sogen. Schächerkreuz, erscheint in der Mater verborum zu *Prag* von 1202, auf dem Taufbecken zu *Würzburg* von 1279 und am Hauptportal des Münsters zu *Freiburg* i. Br. Die *Höhe* des Kreuzes ist in den ältesten Darstellungen eine geringe, wie denn überhaupt angenommen wird, daß zur Vollstreckung dieser Art der Todesstrafe bei den Römern nur

niedrige Kreuze genommen worden seien. Aber schon der hl. Chrysostomus weist auf das Wort des Herrn (Joh. 3, 14) hin: „Wenn ich erhöht sein werde, will ich alles an mich ziehen", und sagt, daß das Kreuz Christi hoch gewesen sei. Es wird gewöhnlich angenommen, daß die Länge zwei Mannshöhen betragen habe, und diese Höhe wird im frühen Mittelalter selten überschritten; erst im 15. Jahrhundert geschieht dies, und die letzten Jahrhunderte weisen zuweilen Kreuze von ganz unverhältnißmäßiger Höhe auf. Solche zu hohe Kreuze machen sich auch künstlerisch angesehen weniger gut. Ein gewisses Verhältniß zwischen dem Körper des Crucifixus sowie dem Umfange und der Höhe des Kreuzes sollte nicht außer acht gelassen werden. Der Stamm des Kreuzes ist als „Baum des Lebens" zuweilen nicht behauen, sondern gleicht einem wirklichen Baume und war früher grün mit rothen Aesten, hat seit dem 14. Jahrhundert aber auch blutrothe Farbe und wird ein einfacher Balken ohne Aeste. Zuweilen stellt er einen Baum mit aufsteigenden Aesten dar (Hauptportal der St. Nikolauskirche zu Reutlingen) oder die Kreuzesarme wachsen bogenförmig aus einem Palmstamme, auch aus einem grünenden Weinstocke hervor. Nach der Legenda aurea besteht der Stamm des heiligen Kreuzes aus vier verschiedenen Holzarten, nach dem Vers: Ligna crucis palma, cedrus, cipressus, oliva. Und zwar:

Datque pedem cedrus, truncus cipressus, oliva
Datque partem summam, duo brachia dant tibi palmam [1].

2. Die Nebenfiguren des Kreuzes.

Der hl. Johannes schreibt (19, 25—27): „Es standen aber bei dem Kreuze Jesu seine Mutter und die Schwester seiner Mutter, Maria Kleophä, und Maria Magdalena. Da nun Jesus die Mutter sah und den Jünger dastehen, den er liebte, sagte er zu seiner Mutter: Frau, siehe, dein Sohn. Sodann sagte er zu dem Jünger: Siehe, deine Mutter! Und von jener Stunde an nahm sie der Jünger zu sich." Damit ist diejenige Scene in Worten ausgedrückt, welche die christlichen Künstler schon am Ende des 6. Jahrhunderts bildlich darstellen wollten, wenn sie die heilige Jungfrau und den Lieblingsjünger des Herrn unten oder neben das Kreuz stellten. Maria steht gewöhnlich unter dem rechten Kreuzesarm, Johannes unter dem linken, beide in tiefer Betrübniß. Beide auf der rechten Seite zu finden, wie in

[1] So in einem Homiliarium des 15. Jahrhunderts in der Bibliothek des Domgymnasiums zu Halberstadt. *Jordanus de Quedlinb.*, Op. Postillarum (Argent. 1483) Abschnitt 236. Z. B.: die Palme = Sieg, die Ceder = Entsühnung (3 Mos. 14, 4. 4 Mos. 19, 6), die Cypresse = Trauer, der Oelbaum = Friede. Vgl. Otte a. a. O. S. 538, A. 4.

den zwei ältesten Kreuzigungsdarstellungen, dem syrischen Manuscript in der Laurenziana und der uns bekannten Elfenbeinplatte des Britischen Museums, ist eine Ausnahme. Bei den ältesten Reliquien- oder Processionskreuzen, wo sonst kein Platz für die beiden heiligen Personen ist, sind sie gewöhnlich an den Enden der Querbalken angebracht. Sie erheben bald ihre Arme zum Erlöser, bald bedecken sie mit der nackten Hand oder mit dem Ende ihrer Gewandung ihr Angesicht zum Zeichen der Trauer, oder sie legen die Hand an ihre Wangen. Die heilige Jungfrau hat das Haupt mit einem Schleier bedeckt und die Füße beschuht, während der hl. Johannes barhaupt und ohne Schuhe, in der linken Hand gewöhnlich ein Buch, seltener sein sonst gewöhnliches Attribut, den Kelch, hält. Oft sehen wir ihn auch mit gefalteten Händen zu seinem Herrn aufschauen, dem er bis zum letzten Augenblicke seines Leidens in treuer und beharrlicher Liebe zur Seite steht. Die spätere Kunst, welche es verlernt hat, Tiefinnerliches in geschlossener Haltung, edler Einfachheit und Größe zur Anschauung zu bringen, ist naturgemäß in leeres Pathos verfallen. Das Klagen aus dem Bilde heraus, das Oeffnen der Arme, die wilde Leidenschaft der Gebärde sind nicht der Ausdruck des in Gott verklärten Schmerzes lauterer und heiliger Seelen.

In der Haltung der heiligen Jungfrau bringt das Malerhandbuch der Griechen ein neues, aber nicht glückliches Motiv in die Kreuzigungsgruppe herein: „Und hinter ihm (Longinus) ist die Mutter Gottes in Ohnmacht gefallen und die andern Myrrhenträgerinnen halten sie, und neben ihm steht der Theolog Johannes mit Traurigkeit und hält seine Hand an seine Wange.“ [1] Diese Art der Auffassung, daß die heilige Jungfrau, überwältigt in ihrem mütterlichen Herzen, in Ohnmacht zusammensinkt oder gar auf dem Boden liegt und von Johannes oder andern Frauen gehalten wird, finden wir schon im Mittelalter, besonders oft aber in der Renaissancezeit. Es entspricht aber diese Auffassungsweise offenbar weniger der Würde und Standhaftigkeit der heiligen Jungfrau; sie, die ja freiwillig theilnimmt an dem göttlichen Opfer, soll wie eine Gewöhnliche ihres Geschlechtes alle Macht über ihre Gemüthsbewegung und das Bewußtsein der hohen Betrübniß, die sie zu leiden berufen war, unter dem Kreuze verloren haben?

Stabat Mater dolorosa
Iuxta crucem lacrymosa,
Dum pendebat Filius,

singt Jacopone da Todi, und wird sie darum fast ausnahmsweise wie in allen ältesten Darstellungen so auch auf allen berühmten Bildern von Cimabue, Giotto, Pietro Cavallini bis auf Fra Angelico, Masaccio, Andrea

[1] Schäfer S. 204.

Mantegna und ihre Zeitgenossen stehend neben dem Kreuze abgebildet. „Am Kreuze stand die heilige Jungfrau, auf die jetzt des alten Simeon Prophezeiung in Erfüllung ging; denn jetzt fühlte sie ein Schwert ihre Seele durchdringen. Sie stand da ohne weibliches Geschrei und Lärm; betrübt, schweigend und mit bescheidenem Kummer, so tief wie die Gewässer des Abgrundes, aber sanft wie die Oberfläche eines klaren Teiches; voll Liebe, Geduld, Kummer und Hoffnung." Wenn Stockbauer[1] meint, daß die Darstellung, wie Maria unter dem Kreuze zusammensinkt, „uralt und die eigentlich altchristliche und kirchliche" sei, so ist dagegen zu sagen, daß gerade die altchristlichen Kreuzigungsdarstellungen, welche die heilige Jungfrau und Johannes unter dem Kreuze zeigen, erstere immer stehend zeigen; auch sämtliche Evangelienhandschriften um das Jahr 1000, welche die Kreuzigung haben, zeigen die heilige Jungfrau aufrecht stehend neben dem Kreuze.

Auch die andern heiligen Frauen Maria Jacobi und Maria Salome stehen unter dem Kreuze, während, namentlich in späterer Zeit, Maria Magdalena am Fuße des Kreuzes kniet und den Stamm desselben umfaßt.

Weitere historische Persönlichkeiten beim Kreuze sind die zwei Kriegsknechte, von denen der eine die rechte Seite des Herrn öffnet — und zwar geht, wie man auf den ältesten Bildern z. B. der syrischen Handschrift sieht, der Stoß regelmäßig nach der Achselhöhle —, der andere ihm den mit Essig gefüllten Schwamm reicht. Longinus[2] nennt die Legende den erstern, Stephaton[3] den zweiten; die kirchlichen Schriftsteller betrachten den ersten auch als Repräsentanten der Heiden, den letztern zur Linken des Kreuzes stehend als den des Judenthums. Eine Gruppe von Kriegsknechten lost oder

---

[1] Kunstgeschichte des Kreuzes S. 302.

[2] Dieser Person des Longinus hat sich die Sage so sehr bemächtigt, daß man geschichtliche Ueberlieferung und Fabel nicht immer unterscheiden kann. Auch aus den Apokryphen erfahren wir weiter nichts als den Namen Longinus, welcher jedoch nicht in allen Codices und Recensionen vorkommt. Man hat denselben von *λόγχη* = Speer ableiten wollen; allein er ist echt römisch und Beiname der gens Cassia. Tacitus erwähnt in den Schriftstellen Longinus *περὶ ὕψους*, die Namen Aemilius Longinus, Cassius Longinus und Pompejus Longinus. Vgl. Kreuser, Christlicher Kirchenbau II, 58[2].

[3] Diesen Namen hat er im *Codex Egberti* (Kraus Taf. XLIX); es sind außerdem noch drei Beispiele nachgewiesen, wo der Mann mit dem Schwamme diesen Namen trägt; auf einer Holzplatte des Louvre aus dem 12. Jahrhundert, auf einem Gemälde desselben Jahrhunderts in St-Remy-la-Berenne bei Saumur, wo derselbe Stopiton oder Stephaton heißt, und auf einem Wandgemälde des 11. Jahrhunderts in S. Urbano alla Caffarella in der römischen Campagna, wo er CALPVRN(ius) heißt. Auch hier will man nicht an einen wirklichen Namen denken: wie Longinus aus *λόγχη*, so wäre ähnlich Stephaton durch Mißverständniß aus *σπόγγον* = Schwamm entstanden. Vgl. Kraus, *Codex Egberti* zu Taf. XLIX, S. 25.

würfelt um seinen Rock, während der heidnische Hauptmann in ritterlicher Rüstung zu Fuß oder zu Pferd betheuernd seine Rechte erhebt (Luc. 23, 47).

Wie wir aus der syrischen Handschrift in der Laurenziana zu Florenz ersehen, wurden schon seit dem 6. Jahrhundert mit dem gekreuzigten Heilande zugleich auch die beiden Schächer[1] abgebildet; sie sind hier, wie überhaupt in den ältesten Crucifixbildern, in ganz gleicher Weise wie der Heiland ans Kreuz angenagelt. Der rechte Schächer ist ein junger Mann von voller Körperform mit reichem gelockten Haar, der voll Schmerz nach Christum hinsieht; der Gottlose dagegen erscheint als kräftiger Mann mit Backen- und Kinnbart, der ruhig vor sich hinschaut. In der gotischen Periode und schon in den Evangelienhandschriften um das Jahr 1000 sind ihre Kreuze gewöhnlich niedriger und T-förmig gebildet, und sind sie meist nicht angenagelt, sondern ihre gewaltsam verrenkten Glieder sind gewöhnlich mit Stricken angebunden, und zwar in der Weise, daß ihnen die Hände auf dem Rücken zusammengebunden sind und die Querbalken zwischen dem Rücken und den Händen hindurchgehen. Die heiligen Väter sehen in dem rechten Schächer — welcher deshalb als zum Heilande hinschauend dargestellt wird — das Symbol derjenigen Menschen, welche die Gnade, die uns der Herr im Kreuzestode erworben, benützen, in dem linken aber, der seinen Blick vom Erlöser abwendet, den Typus der verstockten Sünder.

Da sich die Sonne beim Todeskampfe des Heilandes verfinsterte (Matth. 27, 45), so stellte schon die alte christliche Kunst Sonne und Mond als häufige Accessorien der Kreuzigung dar, und zwar vielfach in Gebärden der Trauer. Daß auch der Mond in Trauer (Verfinsterung) dargestellt wird, entspricht zwar der Wirklichkeit nicht, doch hat diese Darstellungsweise eine symbolische Bedeutung. Beide Himmelskörper sollten nämlich Repräsentanten der ganzen, ob des Todes ihres Schöpfers trauernden Natur sein (vgl. Jer. 19, 5. Ez. 32, 7. 8. Joel 2, 10. 31; 3, 15). Ein Elfenbeindeckel eines Evangeliars in der Staatsbibliothek zu München (Cimel 54) aus dem 12. Jahrhundert spricht diese Idee in folgender sinnigen Weise aus:

> igneus sol obscuratur in aethere,
> quia sol iustitiae patitur in cruce;
> ecclipsin patitur et luna,
> quia de morte Christi dolet ecclesia.

[1] Ihre Namen sind nach apokryphen Evangelien Dysmas und Gestas; im *Codex Egberti* DISMAS und GESMAS; anderwärts heißen sie *Δῆμας*, *Δύμας*, *Δυσμᾶς*, Desmas; vgl. Dumachus im Evang. inf. arab. (bei *Tischendorf*, Evang. apost. 184): *Γεστας*, *Γεύστας*, *Γιστας*, *Ἐγετας*, Cesmas. Auch hier wird vermuthet, daß ihre Namen aus den die Haltung des Hauptes Jesu andeutenden Worten: *ΕΙΣ ΤΑC ΔΥCΜΑC* (*εἰς τὰς δυσμὰς* oder *εἰς δυσμὰς*) entstanden seien, welche wie oben Stephaton auseinandergerissen und mißverständlich zu Eigennamen geworden wären.

Seit dem 6. Jahrhundert sind Sonne und Mond bei der Kreuzigung angebracht, also auf den ältesten Crucifixen, wie in der syrischen Evangelienhandschrift von 586, auf der Elfenbeinsculptur des Britischen Museums, auf dem Crucifix in Monza und auf dem im Cömeterium des Papstes Julius, wo neben dem astronomischen Zeichen des Mondes das Wort LVNA steht. Die Sonne als Hauptgestirn steht meistens rechts (des Bildes), mitunter auch links. Bald sind Sonne und Mond vorstellig gemacht durch ihre astronomischen Zeichen (syrische Evangelienhandschrift im Britischen Museum, Crucifix in Monza und im Coemeterium Iulii), bald sind sie dargestellt als heidnische Lichtgötter: Sol mit einem Viergespann von Rossen, Luna mit Zwiegespann von Rindern, bald sind Sonne und Mond abgebildet als menschliche Halbfiguren in jugendlicher (Sonne) oder älterer (Mond) Gestalt, mit Strahlenkrone oder Mondsichel auf dem Haupte, mit Fackel in der Rechten, während sie die Linke zum Zeichen der Trauer an das Gesicht halten. Mitunter bedecken sie auch — auf frühmittelalterlichen Bildern — das Gesicht mit beiden Händen[1]. Vom 13. Jahrhundert an werden Sonne und Mond als Naturkörper dargestellt in Form von Gesichtern wie noch jetzt[2].

Mit der Kreuzigung werden auch solche Personen und Gegenstände verbunden, welche nicht eine historische, sondern nur eine allegorische Bedeutung haben. Vom 9. bis in die Mitte des 12. Jahrhunderts finden sich die Personificationen von Kirche und Synagoge auf dem größten Theile der Kreuzigungsdarstellungen. Sie sollten die Verwerfung des Volkes Israel und die Berufung der Heiden zum Glauben an die christliche Kirche sinnbilden. Die Kirche ist beinahe immer zur rechten Seite des Kreuzes aufgestellt und zwar unter dem Bilde einer eine Fahne tragenden Frau, die in einem Kelche das Blut des Erlösers auffängt. Die Synagoge erscheint gleichfalls unter der Gestalt einer Frau, die ebenfalls gewöhnlich eine Fahne trägt oder wohl auch, aber seltener, eine Palme; sie steht links vom Erlöser und kehrt ihm den Rücken zu, und sie scheint manchmal, indem sie sich entfernt, ihm einen Blick des Unwillens und Zornes zuzuwerfen. Nach der Mitte des 12. Jahrhunderts sind die Kirche und Synagoge durch zwei Königinnen personificirt. Die Kirche trägt die Krone auf dem Haupte, das sie gleichsam mit dem Ausdrucke des Stolzes erhebt; sehr oft hält sie in der einen Hand einen Kelch, in der andern ein Kreuz an einem langen Stiel oder ein kleines Modell einer Kirche. Die Synagoge dagegen hat eine umgestürzte Krone zu ihren Füßen und hält eine Fahne, deren Stiel in ihren Händen zerbricht; sie läßt die Gesetzestafeln fallen und hat ihre Augen durch eine Binde oder

[1] Vgl. Real=Enc. II, 767.

[2] Piper, Mythologie der christlichen Kunst I, 2, 168.

einen Drachen, der sich um ihre Stirne windet, verhüllt. Das sind die gewöhnlichen Darstellungen; doch finden sich hiervon auch sehr complicirte Abweichungen. Auf einem Altarbild aus der Marienkirche zu Wiese in Soest (im Museum zu Berlin) steht neben dem Gekreuzigten die von einem Engel gekrönte Ecclesia, andererseits wird von einem Engel die „Synagoge" verstoßen. Sie hat die Gesetzestafeln im Arme, die Augen verbunden und die Krone fällt ihr vom Haupte. Am Portale der Martinskirche zu Landshut kniet die Ecclesia zu den Füßen des Kreuzes; vom rechten Kreuzarme geht eine segnende Hand aus, unter der ein Bischof die heilige Messe liest, während aus dem Altare eine Hand mit einem Hammer kommt und den Kerker der in der Vorhölle Gefangenen zerschlägt; vom linken Kreuzarme aber geht ein Schwert aus, von dem eine weibliche Figur — das Heidenthum — umstürzt und neben ihr die Synagoge mit einem Eselskopf. Noch ausführlicher ist die dogmatische Bedeutung des Opfertodes Christi auf einem Frescogemälde zu Brunnecken in Tirol von 1526 geschildert: die vom rechten Kreuzarme ausgehende Hand setzt der unten knienden und das Blut Christi auffangenden Ecclesia eine Krone auf, die vom linken durchstößt die auf einem verwundeten, bluttriefenden Esel reitende Synagoge mit dem Schwerte; hinter dieser steht Eva und der Tod, während auf der rechten Seite Maria als Mater misericordiae Hände und Mantel über Clerus und Laien breitet; vom obern Kreuzarme aber geht eine Hand nach oben und schließt die Pforte des Himmels auf, über der Gott Vater mit Engeln schwebt[1]. Auf einem Wandgemälde des Crucifixus in der Kirche zu Mollwitz aus dem 15. Jahrhundert schlagen misericordia, iustitia und patientia die Nägel ein, fides setzt die Dornenkrone auf, humilitas bindet die Füße fest, caritas thut den Speerstich und spes fängt das Blut auf. In einem spätromanischen Codex-Manuscript des Klosters zum heiligen Kreuz in Regensburg fängt die fides schwebend mit einem Kelche das Blut auf, ihr gegenüber treibt ein Engel die Synagoge im Nebel tappend und mit verbundenen Augen fort; unter der fides öffnet die sponsa stehend mit einem Speere die Seite Christi, ihr gegenüber steht die obedientia und nagelt die Füße Christi an, oben die sapientia und misericordia seine Hände[2].

Oberhalb des horizontalen Querbalkens, nahe der Sonne und dem Monde, sieht man oft zwei, drei oder vier Engel in anbetender Stellung; manchmal halten sie eine Krone, die oberhalb des Hauptes des Erlösers angebracht ist. Auf den Monumenten, wo man sie zuerst findet (sie sind datirt

---

[1] Die Beschreibung nach Otte a. a. O. S. 513. Abbildung in „Mitteilungen der K. K. C.-Commission" XIII, S. XXVI.

[2] Jacob, Die Kunst im Dienste der Kirche S. 110, A. 6.

vom 9. Jahrhundert), kommen sie öfter zu zwei vor und sind gekennzeichnet durch ihre Namen: St. Michael und Gabriel. Diese Engel symbolisiren die himmlische Natur, die bei dem Tode des Erlösers gegenwärtig ist. Bei der Kreuzigung Duccios in dem Altarwerke zu Siena sieht man ganze Scharen von Engeln über dem Kreuze schweben (Fig. 171).

Auch die vier Evangelisten oder ihre Symbole findet man beim Kreuzigungsbilde; während des 6., 7. und 8. Jahrhunderts hat man sie niemals auf der vordern Seite des Kreuzes abgebildet, sondern man brachte sie manchmal in Person oder Symbol auf den vier Enden der Rückseite des Kreuzes an, woselbst dann in der Mitte das Bild der heiligen Jungfrau steht. Der Grund, warum man sie nicht auf der Scene der Kreuzigung angebracht, war offenbar der, daß man sie dort noch nicht als rein historische Zuthaten zuließ. Nach dem 8. Jahrhundert, nachdem die Allegorien und Symbole in die Ikonographie des Kreuzes eingeführt waren, sieht man die Evangelisten erscheinen. Sie sind entweder oberhalb des horizontalen Querbalkens des Kreuzes mit den Engeln und Himmelsgestirnen angebracht, oder wie bei Gemälden und Buchdeckeln an den vier Ecken. Vom 9. bis 12. Jahrhundert findet man sie auf der Vorderseite des Kreuzes, und zwar an den vier Enden desselben.

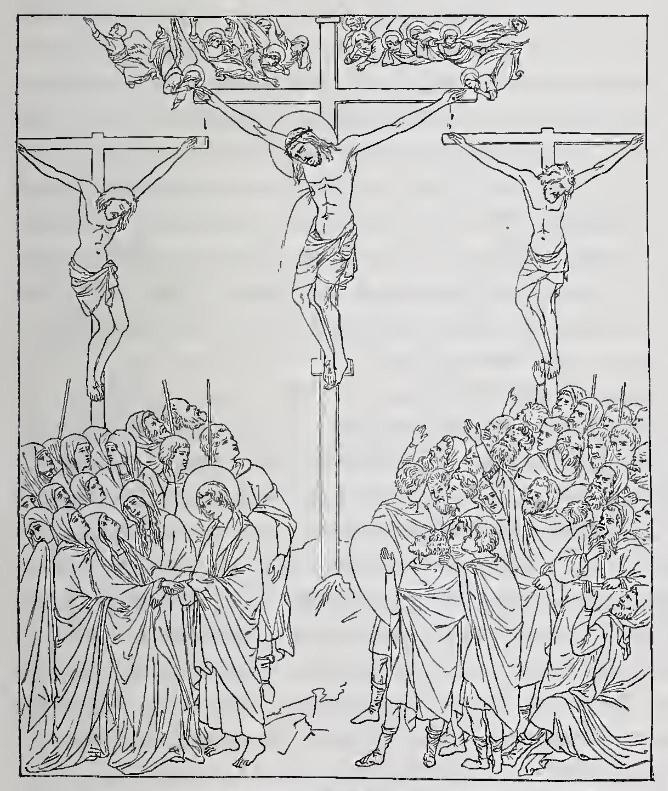


Fig. 171. Duccio, **Die Kreuzigungsgruppe.** (Altarwerk in Siena.)

Zu oberst am Kreuze findet man oft eine Hand mit oder ohne Nimbus; sie scheint die Wolken zu theilen und trägt manchmal eine Krone. Diese Hand symbolisirt Gott den Vater, ebenso wie die Taube, welche man an

einigen Kreuzen sieht, den Heiligen Geist kennzeichnet. Die Hand und die Taube begegnen uns aber in der Scene der Kreuzigung nicht vor Beginn des 9. Jahrhunderts.

Die Schlange kommt, wie wir oben gesehen, als symbolisches Zeichen schon in den Katakomben vor. Bald war sie das Symbol des Bösen, des Verführers, bald dasjenige des in der ehernen Schlange des Moses vorgebildeten Heilandes. Am Ausgange des 9. Jahrhunderts aber sieht man sie oft sich um den Fuß des Kreuzes winden, wo sie offenbar eine Anspielung auf 1 Mos. 3, 14. 15 ist („Ich will Feindschaft setzen zwischen dir und dem Weibe“ u. s. f.). In der byzantinischen Kunst findet man sie in Form von zwei unten zu beiden Seiten des Kreuzstammes sich aufwindenden Drachen.

Man findet auch Crucifixe, bei denen das Suppedaneum durch einen Kelch dargestellt ist oder wo dieser selbst unter dem Trittbrette steht. „Es ist wahrscheinlich,“ sagt Didron[1], „daß dieser Kelch der in unsern Romanen des Mittelalters so berühmte Gral ist. Der Gral, sagt man, hat beim Abendmahl gedient, er ist das Gefäß, in welchem Jesus den Wein in sein Blut verwandelt hat. Später hat Nicodemus, der bekehrte Jude, oder vielmehr Joseph von Arimathäa in diesem göttlichen Kelche das Blut aufgefangen, welches aus den Wunden des Erlösers floß.“

Auf Elfenbeinplatten und Miniaturen von Manuscripten bringen die Künstler der romanischen Zeit beinahe beständig am Fuße des Kreuzes oder unter der ganzen Composition die Personification von Meer und Erde an, die der Mythologie nachgebildet sind, das Meer fast immer zur Rechten, die Erde zur Linken des Erlösers. Man wollte anfangs damit den Schmerz ausdrücken, welchen die ganze Natur am Tode ihres Erlösers empfunden, später aber andeuten, daß die ganze Schöpfung an der Erlösung, welche durch den Tod Christi bewerkstelligt wurde, theilgenommen habe. Zwischen den Personificationen von Meer und Erde findet manchmal am Fuße des Kreuzes die Personification von Rom ihre Stelle, ohne Zweifel, um die Berufung der orientalischen Völker zum Glauben, deren souveräne Gebieterin Rom war, zu symbolisiren. Die ewige Stadt ist unter der Gestalt einer sitzenden Frau dargestellt, die, um ihre Macht anzuzeigen, eine Fahne oder eine Kugel trägt oder auch manchmal gar kein Attribut hat. Endlich findet sich am Fuße von Crucifixen mehrfach auch das Grab Adams, aus dem sich dieser aufrichtet, inschriftlich bezeugt, z. B. in St. Ulrich zu Augsburg und im Dome zu Chur: Ecce resurgit Adam, cui dat Deus in cruce vitam. Später liegt der Schädel Adams samt zwei Todtengebeinen am Fuße des Kreuzes, oft beträufelt von dem Blute des Herrn.

---

[1] Icon. p. 253.

3. Die Kreuzabnahme.

Vergegenwärtigen wir uns nach den Evangelisten (Matth. 27, 5—61. Marc. 15, 44—47. Luc. 23, 5—56. Joh. 19, 31—42) den Schluß der Leidensgeschichte unseres Herrn. Gegen Sonnenuntergang bittet die jüdische Obrigkeit um Abnahme der Gekreuzigten, damit sie nicht über den Sabbat am Kreuze hängen bleiben. Auf des Pilatus Genehmigung hin werden den beiden Uebelthätern zur Beschleunigung ihres Todes die Beine zerschlagen. Jesu Leichnam aber wird mit der Lanze durchstochen, wobei wunderbarerweise Blut und Wasser fließt. Der Apostel Johannes war Augenzeuge dieses außerordentlichen Ereignisses und verblieb auf der Schädelstätte, weil er die Abnahme des Leichnams Christi erwarten wollte. Diese erfolgte aber nicht sogleich nach dem geführten Lanzenstiche, weil die römischen Soldaten sie erst dann vorzunehmen beabsichtigten, wenn auch die beiden gekreuzigten Missethäter verschieden wären. Inzwischen aber bat Joseph von Arimathäa, der ein Jünger Jesu war, aber ein heimlicher aus Furcht vor den Juden, den Pilatus, daß er den Leichnam Jesu abnehmen dürfe. Und Pilatus erlaubte es. Darüber mochte eine Weile hingegangen sein. Da kam eilends Joseph mit der Erlaubniß des Landpflegers, den Leichnam des Herrn für sich abzunehmen. Doch nicht allein Joseph, sondern auch Nikodemus, ebenfalls ein Mitglied des Hohen Rathes, war zur Bestattung Christi herbeigekommen. Das jüdische Gesetz gebot, am Kreuze Hingerichtete noch vor Schluß ihres Todestages zu begraben (5 Mos. 21, 22). Dem Herkommen nach geschah es auf der Richtstätte, mithin in beschimpfender Weise. Hingegen galt es als ein ausgezeichnetes Liebeswerk, als Act der Sühne und Beruhigung für den Verstorbenen selbst und als Trost und Ehrenschutz für dessen Hinterbliebene, dem Todten ein ehrenvolles, feierliches Begräbniß zu sichern. Dieses Werk der Liebe erwiesen nun dem Heilande Joseph von Arimathäa und Nikodemus, nachdem zuvor der Leichnam Jesu vom Kreuze herabgenommen war. Wie diese Abnahme vom Kreuze nun näherhin bewerkstelligt wurde, ist nicht weiter in der Heiligen Schrift angegeben; alle vier Evangelisten berichten indessen einstimmig, daß Joseph von Arimathäa es war, der den Leichnam Jesu abgenommen habe, und nur nach Johannes (19, 39) „kam auch Nikodemus“ hinzu, nachdem die Abnahme aber schon geschehen war.

Die Legende erweitert den biblischen Bericht dahin, „daß der hl. Johannes, nachdem Joseph von Arimathäa und Nikodemus die Nägel, womit die Hände des Heilandes ans Kreuz geheftet worden, herausgezogen, dieselben heimlich weggenommen habe, damit seine Mutter sie nicht sähe. Dann hielt Joseph von Arimathäa, während Nikodemus die Nägel, welche des Herrn

Füße ans Kreuz geheftet, herauszog, den Leichnam, so daß das Haupt und die Arme des todten Heilandes über seine Schultern herabhingen. Und da die betrübte Mutter dies sah, erhob sie sich und nahm die blutigen Hände ihres Sohnes, wie sie herabhingen, und legte sie in die ihrigen, indem sie ihn zärtlich küßte. Und hierauf sank sie in der That zur Erde nieder wegen des großen Schmerzes, den sie litt, indem sie ihren Sohn beweinte, welchen die grausamen Juden ermordet hatten."[1]

Die ältesten Darstellungen von der Kreuzabnahme, die uns bekannt sind, finden sich in den Miniaturen der in Deutschland um das Jahr 1000 abgefaßten Evangelienhandschriften. Wir finden den Vorgang fast übereinstimmend abgebildet im *Codex Egberti* wie in den Handschriften von Aachen, Bremen und Gotha. Die Composition z. B. im *Codex Egberti*[2] ist einfach die: Wir treffen nur die drei Personen Christus, Joseph von Arimathäa und Nikodemus. Das Kreuz ist sehr massig, aber ganz niedrig, so daß sich die Abnahme des Leichnams ohne anderweitige Hilfsmittel wie Leitern u. dgl. vollziehen kann. Der heilige Leichnam, vollständig gekleidet, ist bereits an Händen und Füßen vom Kreuze losgelöst und wird in der Mitte von Joseph von Arimathäa, der zur linken Seite steht, mit beiden Händen umfaßt, so daß der obere Theil desselben auf seinen Schultern liegt und die Hände zu seinen Seiten gerade herabhängen. Nikodemus, der rechts steht, hält die Füße Christi. Auch im Aachener Codex[3] umfaßt Joseph von Arimathäa den Leib des Herrn um die Brust und unter den Armen, er steht aber mehr in der Mitte des Kreuzes, und die Senkung des Leichnams geschieht mehr dem Beschauer zu. Nikodemus, der links steht, hat hier seine Hände voll Ehrfurcht mit einem Ueberwurfe bedeckt und hält so die Füße des Herrn. Unmittelbar an dem Fuße des Kreuzes hat hier der Maler einen großen, grünen Grabstein angebracht, der das Grab versinnbilden soll, wohin die Männer die heilige Leiche bringen wollen und das nach Joh. 19, 41 nicht weit entfernt lag. Daß dieses Grab in einem Garten lag, hat der Miniator dadurch angedeutet, daß neben dem Stein rechts und links ein Baum aufwächst. Ganz so wie im *Codex Egberti* finden wir den Gegenstand auch in einem Augsburger Codex, der in der Bibliothek des bischöflichen Domkapitels daselbst steht und dem 11. Jahrhundert angehört; ebenso in einem reich ausgestatteten Evangeliarium, das Kaiser Heinrich II. dem Domstift zu Bamberg geschenkt hat und dem Jahre 1014 angehört, sich jetzt aber in München (Staatsbibl. Cimel. 58) befindet. In all diesen frühesten Darstellungen der Kreuzabnahme fehlen die

---

[1] Vgl. Mrs. *Jameson,* Legends of the Madonna (London 1864) p. 288.
[2] Kraus Taf. LI. [3] Beissel Taf. XXXII.

heilige Jungfrau und der Lieblingsjünger des Herrn, sowie die übrigen heiligen Frauen, die unter dem Kreuze standen und die später in gleicher Weise wie dort auch bei der Abnahme des Herrn vom Kreuze zugegen sind. Christus ist überall vom Kreuze bereits losgelöst, und nur die zwei Männer, Joseph von Arimathäa und Nikodemus, sind mit seinem heiligen Leichnam beschäftigt, indem ersterer die heilige Last in seine Arme empfängt, letzterer dadurch behilflich ist, daß er die Füße umfaßt. Die Darstellungen der Kreuzabnahme in diesen Evangelienhandschriften zeigen eine völlige Selbständigkeit und Unabhängigkeit; die Maler illustriren in der denkbar einfachsten Weise nur die Worte der Heiligen Schrift.

Wie ganz erweitert dagegen stellt die Scene die griechische Kunst dar! Sie läßt alle diejenigen Personen, die bei der Kreuzigung zugegen waren, auch hier anwesend sein, theils als trauernde Zuschauer, theils als Mithelfer bei der Abnahme vom Kreuze. „Ein Berg," sagt das Malerhandbuch[1], „und das Kreuz ist in die Erde befestigt und eine Leiter an das Kreuz angelegt, und Joseph steigt oben auf die Leiter und hält Christus in der Mitte (des Leibes) umfangen und reicht ihn hinunter. Und die Heiligste steht unten, empfängt ihn in ihre Arme und küßt ihn ins Angesicht, und hinter der Mutter Gottes sind die Salbölträgerinnen, und Magdalena Maria hält seine Linke und küßt sie, und hinter Joseph steht Johannes der Theolog und küßt seine Rechte. Und Nikodemus nimmt, ein wenig knieend, mit einer Zange die Nägel aus seinen Füßen, und neben ihm ist ein Korb. Und unter dem Kreuze ist der Schädel des Adam wie bei der Kreuzigung." Nach diesem Vorgange der griechischen Kunst finden wir denn auch die abendländische unser Sujet dramatischer und figurenreicher behandeln. Doch gewahrt man hier zuerst eine Art Uebergang von der höchst einfachen Darstellung, wie wir sie oben ums Jahr 1000 gefunden, bis zu der reicher bewegten des 13. und der folgenden Jahrhunderte. Wir finden den Personenkreis zwar erweitert, doch nur Maria und Johannes sind zu Joseph und Nikodemus hinzugekommen. Das Kreuz ist noch niedrig und daher vom später nöthig gewordenen Apparate von Leitern u. dgl. nichts zu sehen; so eine Portalsculptur zu Foussais (Vendée)[2] in Frankreich, die allerdings stark verletzt ist. Doch sieht man, wie Christus noch die linke Hand angenagelt hat und noch aufrecht am Kreuze steht. Die Linke hat Maria erfaßt, während der hl. Johannes als Zuschauer mit einem Buche im Arme links vom Heilande etwas rückwärts steht. Joseph von Arimathäa, zur Rechten des Crucifixus, umfaßt aber nur ganz leicht, und die Abnahme so gleichsam mehr nur andeutend als wirklich

---

[1] Schäfer S. 206.

[2] Abbildung bei *Grimoüard de Saint-Laurent* IV, pl. XIV.

ausführend, den Leib des Herrn in der Mitte; links steht Nikodemus. Ein ähnliches Beispiel in Deutschland finden wir an den sogen. Externsteinen (Fig. 172) in Westfalen (zwischen Paderborn und Horn), die früher allgemein für ein Werk der karolingischen Epoche gehalten wurden, jetzt aber nach Beachtung einer übersehenen Inschrift richtig von 1115 datirt werden. Die Kreuzabnahme ist hier in einem kolossalen Relief dargestellt, in welchem die Mutter Christi in tiefem Schmerze nicht mehr bloß die herabhängende Hand, sondern das herabsinkende Haupt ihres Sohnes umfaßt und ihren Kopf gegen dasselbe lehnt. Wie in der französischen Sculptur zu Foussais sehen wir auch hier zu beiden Seiten oberhalb des Kreuzes Sonne und Mond mit wehklagendem Ausdrucke das Haupt senken; außerdem aber schwebt hier über dem Kreuze die Halbfigur Gott Vaters mit der Siegesfahne und nimmt die Seele des Sohnes auf; zu den Füßen des Kreuzes sind Adam und Eva als Repräsentanten des ganzen Menschengeschlechtes. Ein Metallschnitt der oberdeutschen Schule [1] aus dem Ende des 14. Jahrhunderts zeigt neben Nikodemus und Joseph ebenfalls nur noch Maria und Johannes; sie stehen neben dem Kreuze, ohne bei der Abnahme irgendwie behilflich zu sein.

Vollständig dem griechischen Vorbilde ist Duccio in seinem Altarwerke zu Siena gefolgt. Am Kreuze ist, obgleich es noch ziemlich niedrig gehalten ist, eine Leiter angelehnt, auf der Joseph von Arimathäa steht, dessen rechter Arm das Gewicht des Leichnams hält, während die linke Hand sich um den Vereinigungspunkt des Stammes und des Querbalkens des Kreuzes krümmt. In dieser Stellung blickt er die heilige Jungfrau mitleidsvoll an, welche, am Fuße des Kreuzes stehend, das todte Angesicht auf dem ihrigen empfängt, während die Arme zum Zeichen tiefer Rührung auf ihre Schultern fallen. Der ernste Blick, den Joseph auf sie wirft, ist auffallend. Der hl. Johannes hält, anstatt daß er wie in der griechischen Kunst die Hand des Heilandes küßt, den Leichnam bei den Knieen und erhöht so die Sicherheit, während er das Losmachen der Nägel von den Füßen, womit Nikodemus beschäftigt ist, erleichtert. Auch Niccolò di Pietro, Giottos Schüler, schließt sich in seinem Fresco im Kapitelshause des hl. Franciscus zu Pisa noch an die griechische Weise an, wenn auch nicht so streng wie Duccio; die Art und Weise aber, auf welche Joseph von Arimathäa den Leichnam hält und ihn auf die ausgestreckten, aber fernen und schwachen Arme des hl. Johannes überträgt, ist eine physische Unmöglichkeit.

Für die italienischen Darstellungen des 13. und 14. Jahrhunderts scheinen die Betrachtungen dieser Scene maßgebend gewesen zu sein, wie sie der heilige Kirchenlehrer und Cardinal Bonaventura (geb. 1221) in seiner Contem-

---

[1] Abbildung in T. O. Weigels Sammlung Nr. 15.

platio vitae niedergelegt hat. Er redet hier einen Christen, der sich sehnt, seinen Geist von den weltlichen Dingen abzuziehen, also an: „Betrachtet sorgfältig und überleget, wie Jesus vom Kreuze genommen worden. Zwei Leitern



Fig. 172. **Kreuzabnahme.** Sogen. Externstein in Westfalen. (Nach Förster, Deutsche Kunst.)

wurden an die Arme des Kreuzes gelehnt, an jedes Ende eine. Joseph von Arimathäa steigt an der zur Rechten des Heilandes hinauf und ist bemüht, den Nagel aus der Hand zu ziehen. Dies verursacht ihm große Betrübniß, denn der Nagel ist dick und lang und tief in das Holz gegraben, und es

scheint, daß er nicht herausgezogen werden kann, ohne daß die Hand des Heilandes grausam gedrückt wird. Da der Nagel heraus ist, gibt der hl. Johannes ihm ein Zeichen, ihn ihm zu überlassen, damit unsere liebe Frau ihn nicht sehen möchte. Nikodemus zieht dann den Nagel aus der linken Hand und übergibt ihn ebenfalls dem hl. Johannes. Alsdann steigt Nikodemus von der Leiter herab und fängt an, den Nagel aus den Füßen zu ziehen, während Joseph von Arimathäa den Leichnam des Heilandes (vorne) hält. ‚Glücklicher Joseph, der du so verdientest, den Herrn in dieser Weise zu umarmen!' Die rechte Hand Christi bleibt hängend. Unsere liebe Frau hebt sie auf, um sie zu küssen, legt sie an ihre Augen, betrachtet sie und küßt sie, während sie dieselbe mit ihren Thränen badet und schmerzliche Seufzer ausstößt." Diese Betrachtung ist der Hauptsache nach in der Kreuzabnahme des Niccolò Pisano (1204—1280) verkörpert, die er 1233 in die Lunette der linken Eingangsthüre des Domes S. Martino zu Lucca meißelte.

Die deutschen mittelalterlichen Schulen haben wie in die Kreuzigungsgruppe auch in die Kreuzabnahme schon frühzeitig das Motiv hineingebracht, daß sie Maria ohnmächtig zusammensinken und von Johannes oder den Frauen halten lassen: so schon in einer überaus zarten und schönen Composition der altkölnischen Schule im Wallraf-Richartz-Museum zu Köln. Joseph von Arimathäa und Nikodemus tragen hier den Leichnam Jesu, dessen herabhängende rechte Hand von dem an der linken Seite vorne knieenden, in etwas kleinerem Maßstabe dargestellten Donator wie zum ehrerbietigen Kusse umfaßt wird. Hinter dem letztern steht der hl. Andreas in einer Bewegung, die den Ausdruck verleiht, daß er es ist, der ihn in die Nähe des Heilandes geleitet. Hinter Nikodemus steht Thomas, in einem Buche lesend und sein Attribut, die Lanze, haltend. In der Mitte über dieser Gruppe, am Fuße des Kreuzes, sehen wir die heilige Jungfrau sitzend, zusammengesunken und von dem neben ihr knieenden Jünger Johannes unterstützt. Das Bild zeigt prächtige, feierlich wirkende Farben, charaktervolle Köpfe, scharfe, eckige, fast herbe Gewandformen; es stammt aus dem Jahre 1480 und hat goldenen Hintergrund. Auch Rogier van der Weyden in seiner Kreuzabnahme im Escorial in Madrid hat das Motiv. Eine Copie dieses Bildes findet sich im Berliner Museum Nr. 534. Der Leichnam Christi, den der in Weiß gekleidete Simon von Cyrene eben vom Kreuz abgenommen hat und, von der Leiter herabsteigend, noch mit der Linken unterstützt, wird hier von Joseph von Arimathäa unter den Armen ergriffen, während Nikodemus zur Rechten die Beine hält. Zu äußerst rechts Magdalena, schmerzvoll bewegt die Hände ringend; hinter Nikodemus steht Petrus, der das Salbgefäß der Magdalena hält. Links Johannes und Maria Salome, welche die zu Boden sinkende Maria unter-





Fig. 173. Fiesole, Kreuzab[...]



ıne. (Akademie in Florenz)



stützen; zu äußerst, links hinter Johannes, Maria Kleophas, die weinend ihr Gesicht in ihr weißes Kopftuch birgt. Später treffen wir diese Auffassung der in Ohnmacht sinkenden Jungfrau auch bei italienischen Künstlern: so bei Filippino und Perugino in ihrer Kreuzabnahme in der Akademie zu Florenz, ferner bei Bernardino Luini in S. Maurizio zu Mailand, wo aber die Situation Christi nicht edel ist, überhaupt schon viel zu viel Naturalismus wahrzunehmen ist.

Die Perle aller Darstellungen unseres Gegenstandes und eines der schönsten religiösen Bilder der Welt ist unbestreitbar die Kreuzabnahme, welche einstens Fra Angelico da Fiesole, der engelgleiche Maler, für die heilige Dreifaltigkeitskirche in Florenz gemalt hat, die sich jetzt aber in der dortigen Akademie befindet (Fig. 173). Kein Meister, weder vor noch nach ihm, hat sich jemals tiefer in diesen Gegenstand versenkt. In allen Gestalten — und es sind deren ziemlich viele — sieht man die innigste Antheilnahme an dem heiligen Vorgange, keine macht den müßigen, bloß neugierigen Zuschauer, in allen lesen wir die Ueberzeugung: Es ist kein gewöhnlicher Todter, der da vom Kreuze herabgenommen wird; es ist der heilige Frohnleichnam, den der heilige Johannes ehrfurchtsvoll empfängt, die heilige Jungfrau voll Innigkeit und Rührung anbetet. Bereits ist der Abend angebrochen; die römischen Soldaten und ihre Befehlshaber, die Schriftgelehrten und Pharisäer, welche die Rachsucht, und das zahlreiche Volk, das theils diese, theils Neugierde auf den Calvarienberg geführt haben mag, haben den Platz geräumt und sind nach Jerusalem zurückgekehrt; nur die heiligen Frauen, Joseph von Arimathäa und Nikodemus und andere wenige Jünger des Herrn sind auf der Trauerstätte zurückgeblieben und warten, bis sich das Volk verlaufen und Joseph mit der Erlaubniß des Landpflegers zurückkommt, den Leichnam des Herrn für sich abnehmen zu dürfen. Das ist bereits geschehen und die Abnahme schon halb vollzogen. Wir sehen auf unserem Bilde drei Hauptgruppen: In der Mitte steht das Kreuz, woran zwei Leitern lehnen. Der Leichnam ist eben vom Kreuze losgelöst und wird von Joseph und Nikodemus, die auf der halben Höhe der Leitern stehen, gehalten; sie werden von zwei Männern unterstützt, von denen einer den Leichnam unter den Knieen hält, der andere aber in der Mitte steht; diesem gegenüber legt der Lieblingsjünger Johannes nur ganz schüchtern und in heiliger Ehrfurcht seine Hände an den heiligen Leichnam, als besorgte er einen Unfall oder eine Uebereilung, — ein Motiv von unsäglicher Zartheit.

Links ist die Gruppe der heiligen Frauen, in deren Mitte die heilige Jungfrau voll innigsten Mitleidens und anbetend kniet, während die ebenfalls knieende hl. Magdalena die Füße des Herrn küßt. Andere Frauen sind bemüht, die weiße Leinwand auszubreiten, worauf der heilige Leichnam zu

liegen kommt; rechts steht eine Gruppe von Männern, deren vorderster die Dornenkrone und die Nägel des Herrn zeigt. Durch das ganze Bild hindurch zieht sich in allen Bewegungen und Hantirungen, in allen Mienen und Gesten eine unnachahmliche Gemessenheit und Würde; die innigste Theilnahme, die sich bis zur Anbetung steigert, aber auch die vollständigste Ergebung in den göttlichen Willen, die nirgends ein Weinen oder Wehklagen oder gar ein ohnmächtiges Zusammensinken aufkommen läßt, ist auf allen Gesichtern zu lesen. Was wir aber als das Bewunderungswürdigste ansehen, das ist die Lage des todten Heilandes. So viele Bilder von Kreuzabnahmen oder auch Grablegungen, und zwar solche selbst der ersten Meister der Welt, blieben ungelungen und des erhabenen Gegenstandes nicht ebenbürtig dargestellt, obgleich die betreffenden christlichen Künstler sichtlich bestrebt waren, den Gegenstand seiner hohen Würde gemäß aufzufassen, weil die unschickliche Lage, die sie dem heiligen Leichnam gegeben, einen erhabenen Eindruck nicht aufkommen läßt. Wie ungeschickt z. B. wird der Leichnam Christi in Daniele da Volterras berühmter Kreuzabnahme in S. Trinità dei Monti zu Rom (Fig. 174) gehalten, und wie störend ist hier die Frauengruppe mit der so unwürdig und wie verzweifelt daliegenden heiligen Jungfrau! Während wir bei Fiesole die innigste harmonische Zusammenstimmung aller Personen und Handlungen sehen, indem alle in Empfindung und Gedanken nur auf den einen, den todten Heiland gerichtet sind, ist bei Daniele eine Gruppe von der Kreuzabnahme förmlich abgewandt, indem sich die heiligen Frauen um die ohnmächtig zusammengesunkene Mutter des Herrn annehmen.

Auch in der gleich berühmten Kreuzabnahme von Rubens (1577 bis 1640) in der Kathedrale zu Antwerpen ist die Stellung des heiligen Leichnams eine zu derb realistische; man hat Besorgniß, ob der hl. Johannes diese schwere Last, die auf ihn niedersinkt, auch zu halten im stande sein wird. E. Cartier[1] sagt mit Recht von diesem Bilde, Rubens habe die ergreifende Thatsache, die er darstellt, „als ein Mittel behandelt, die Gewandtheit seines Pinsels zu bewähren. Sein Gemälde ist in einem großartigen Maßstabe entworfen und voll Bewegung und Farbe; aber jenen Adel der Schönheit, welchen der Ausdruck tiefer religiöser Empfindung über ein Kunstwerk ausgießt, darf man in demselben nicht suchen. Die Gestalten sind besser als bei Rembrandt, ihre Bewegungen sind natürlich und mannigfaltig, aber sie haben nichts Edles. In der Gestalt des Herrn liegt nichts Würdiges, nichts Göttliches: es ist ein schwerfälliger Leichnam mit hängendem Kopfe, die Schenkel in das Leichentuch verwickelt. Der eine Fuß senkt sich auf die

[1] La renaissance italienne et son influence en Europe (Les lettres chrétiennes. Lille 1880) p. 364.




INI



Fig. 174. Daniele da Volterra, **Kreuzabnahme.** (In S. Trinità dei Monti in Rom.)



Schulter der Magdalena, welche denselben mit ihrem nackten Arme stützt. Die Mutter des Herrn und die heiligen Frauen sind Statistinnen, die ihre Rolle schlecht spielen; es fehlt ihnen viel zu sehr der Ausdruck, und der Reichthum ihrer Gewänder kann diesen Abgang keineswegs ersetzen. Jene tiefempfundenen Thränen, jene Innigkeit der Andacht, jene Sammlung, welche Fra Angelico so ausgezeichnet wiederzugeben verstand, vermißt man vollständig." Wie erhaben und edel dagegen und wie würdevoll in seiner Lage ist der Leichnam des Herrn von Fiesole gegeben! Wie wahrhaft göttlich ist auch im Tode sein Angesicht! Himmlischer Friede ist nach den vollendeten Leiden jetzt über dasselbe ausgegossen.

Von neuern Meisterwerken unseres Gegenstandes erwähnen wir die herrliche Kreuzabnahme von dem Altmeister Achtermann, welche sich im Dome zu Münster in Westfalen befindet (Fig. 175). Wir sehen hier das leere, bloß mit dem Linnentuch behangene Kreuz; am Fuße desselben eine Gruppe von fünf Personen; der Leichnam des Herrn wird in seiner Mitte von Joseph von Arimathäa gehalten, indem die Hauptlast desselben auf seinem Knie ruht, während der hl. Johannes die Füße hält, die heilige Jungfrau aber in zartester Weise das Haupt des Heilandes mit ihren Händen unterstützt und ihr Angesicht dem des Heilandes zuneigt. Den Abschluß der Gruppe nach unten bildet die knieende hl. Magdalena, welche mit ihren Haaren die Füße des Herrn berührt. Ein neueres Meisterwerk unseres Gegenstandes ist auch das schön ausgeführte Hautrelief von Tenerari in der zweiten Kapelle des ersten Seitenschiffes der Laterankirche zu Rom. Joseph von Arimathäa steht auf der Leiter, während Maria, unten stehend, den Oberleib des Herrn umfaßt und Johannes die Füße. Der Vorgang ist sehr schön und würdig aufgefaßt.

4. Die Beweinung des Leichnams Jesu.

(Die sogen. Pietà-Bilder.)

Wenn wir in die Fülle der für die christliche Kunst darstellbaren Scenen aus der Leidensgeschichte Christi schauen, so sehen wir, daß die alte deutsche Kunst vorzüglich drei als zu figurenreichen Compositionen geeignete Objecte gewählt hat, nämlich die Kreuzabnahme, das Leichenbegängniß und die Grablegung Christi. Diesen Darstellungen aus der Passion begegnen wir darum bis zur Zeit der Reformation und besonders unmittelbar vor derselben in allen möglichen Arten, in Stein und gebrannter Erde, in Kupferstich und Holzschnitt, in Elfenbein und Holzschnitzerei, in Wand- und Tafelgemälden, und zwar in den größten Domen wie in den kleinsten Landkirchen, in allen Kapellen und Wohnungen, an Wegen und Stegen. Aber aus diesen Scenen heraus hat das Mittelalter noch eine andere sehr gerne gewählt, nämlich die

Beweinung des Herrn von der schmerzenreichen Mutter, das sogen. Vesperbild, wie es in Süddeutschland und Oesterreich genannt wird, bei den Italienern Maria S. S. della Pietà oder einfach Pietà, bei den Franzosen Vierge de pitié. Es ist zwar in den evangelischen Berichten nicht direct bezeugt, daß die Treuen, als Christi Frohnleichnam abgenommen, um den Herrn klagten, noch erzählt die Geschichte, daß Maria am Fuße des Kreuzes, nachdem der hl. Leichnam herabgelassen wurde, denselben auf ihren Schoß genommen, wie sie sitzend, aber öfters auch knieend, mit beiden Händen das edle, von Dornen befreite Haupt zu sich herumwendend, als wahrhaft mitleidige Mutter, die mehr in ihrem Sohne lebte als in sich selber, noch den letzten Abschiedskuß auf die lieben Lippen drückt. Allein es mußte sich dieses Bild für die christliche Kunst wie von selbst ergeben. Und diese ebenso einfache wie bedeutsame Gruppe gestaltete sich in der Plastik und den zeichnenden Künsten von selbst zu einer bewegten Scene von so ergreifender Wirkung und Innigkeit der Empfindung, wie sie höher und reiner nicht gedacht werden kann. Wer nur immer einen offenen Sinn für echte Kunstwerke hat, wird darum die innere Berechtigung einer wahren poetischen Weiterbildung der heilsgeschichtlichen Stoffe unbedingt zugeben müssen. Und das Vesperbild, welches die christliche Kunst geschaffen hat, ist der rührendste Ausdruck göttlicher Majestät in hinfälliger, menschlicher Gestalt und daher auch der erhabenste Gegenstand der Darstellung. Wenn es der christlichen Kunst gelingt, Scenen von solcher Großheit klar und deutlich vorzuführen, so hat sie jedesmal ihrem schönen Beruf entsprochen, um so mehr, je bedeutender der Inhalt der Handlung selbst ist. „Was wäre", sagt Dr. Dantó[1], dessen Worten wir hier gefolgt sind, „der Menschheit ohne dieses Bild verloren gegangen! Was ist es durch alle Zeiten für eine stillgewaltige Predigt gewesen! Können wir uns darum wundern, daß die bedeutendsten Meister diesen Gegenstand behandelt und Werke von unvergleichlicher Schöhnheit geliefert haben? Hat ihn ja ein A. Dürer in den Jahren 1500—1519 nicht weniger als siebenmal gemalt und gezeichnet."

Die ältere christliche Kunst kennt unsern Vorwurf noch nicht, und auch die verschiedenen Evangelienhandschriften und Miniaturen um das Jahr 1000 haben nur die Kreuzabnahme und Grablegung, meistens auf einem und demselben Blatte, nicht aber den todten Christus auf dem Schoße seiner heiligen Mutter. Es wird eine Frage sein, ob die Feder des Schriftstellers oder der Pinsel des Malers unsern Gegenstand zuerst gezeichnet habe. Es fehlt wenigstens nicht an genauen mittelalterlichen Schilderungen dieser Beweinung des Herrn; in der oben angegebenen Contemplatio vitae Christi

[1] Tübinger Quartalschrift (1878) S. 597.





Fig. 175. Achtermann Kreuzabnahm

Zu S. 431.



(Sculptur im Dome zu Münster i. W.)



fährt S. Bonaventura nach Schilderung der Kreuzabnahme also fort: „Nachdem die Nägel aus den Füßen des Herrn gezogen, stieg Joseph von Arimathäa herab, und alle nahmen den Leichnam in Empfang und legten ihn auf den Boden. Unsere liebe Frau hielt das Haupt und die Schultern auf ihrem Schoße, die hl. Magdalena die Füße, zu welchen sie früher so viel Gnade gefunden; andere stehen herum, indem sie viel und laut jammern, daß sie alle um ihn wie um einen Erstgebornen weinen.“ Das Malerhandbuch der Griechen zeichnet das „Weinen beim Grabe“ nur in geringen Abweichungen von den hier gegebenen Worten. Es heißt hier[1]: „Ein viereckiger und großer Stein. Und auf demselben ist ein Tuch ausgebreitet. Und auf diesem liegt Christus nackt auf dem Rücken, und die Heiligste kniet über ihm und küßt sein Angesicht; und Joseph küßt seine Füße und der Theologe seine Rechte. Und hinter Joseph ist Nikodemus auf die Leiter gestützt und schaut auf Christus. Und neben der Heiligsten ist Maria Magdalena und hält nach der einen Seite ihre Hände hoch ausgestreckt und nach der andern hin weint sie; und die andern Salbölträgerinnen reißen sich die Haare aus. Und hinter ihnen das Kreuz mit der Inschrift. Und unten bei Christus ist der Korb des Nikodemus mit den Nägeln und der Zange und dem Hammer. Und dabei ist ein anderes Gefäß wie ein kleiner Wasserkrug.“ Der Unterschied ist also nur der, daß hier die heilige Jungfrau kniet und über den Leichnam gebeugt ist, der auf einem großen Quaderstein hingestreckt liegt. Ein Beispiel einer griechischen Pietà von einem griechischen Maler (1250) mit der am Haupte des Leichnams knienden und in dieser Stellung in Ohnmacht sinkenden heiligen Jungfrau, während der Heiland auf einem länglichen, etwas erhöhten Steine ausgestreckt liegt, soll sich in der Kirche des hl. Franciscus zu Assisi befinden. Cimabue aber setzt, indem er dasselbe Sujet im obern Theile derselben Kirche behandelt, den Christus bereits auf den Schoß der heiligen Jungfrau, wiewohl er sich darin an die griechische Form anschließt, daß er den hl. Johannes die Hand des todten Heilandes küssen läßt. Hier herrscht aber keine Heftigkeit des Leidens, ausgenommen auf seiten der Engel oben. Magdalena erhebt den Fuß des Herrn, um ihn zu küssen. Es überrascht hier schon die reiche Abstufung in dem Ausdrucke der Trauer.

In den vorgenannten Darstellungen wie überhaupt in allen des 13. Jahrhunderts sehen wir bei unserem Gegenstande neben der heiligen Jungfrau Johannes und die heiligen Frauen, sowie Joseph von Arimathäa und Nikodemus, also nur dieselben Personen, die wir bei der Kreuzabnahme trafen. Vom 14. Jahrhundert an aber vermehren sich die Personen bei der Pietà, so z. B. gleich in den betreffenden Bildern von Giotto und Lorenzetti.

[1] Schäfer S. 206.

Unter der herrlichen Reihe von Bildern Giotto's in der Cappella della Arena zu Padua (Fig. 176) wurde von jeher die Beweinung des Leichnams des Herrn oder die Pietà (gewöhnlich Grablegung genannt, was es aber nicht ist) in erster Linie bewundert. „Großartige Tragik", sagt Dr. Frantz[1], spricht aus der ganzen Composition, und gewaltige Accorde des Schmerzes verhallen in dem meisterhaften Aufbau dieser Gruppe und umfluthen den Leichnam Christi im Schoße der Mutter. Es ist die Klage aller gefühlvollen Herzen um das hohe Opfer, das die Schuld gesühnt hat. Maria hält den Leichnam auf den Knieen und blickt in das erstarrte Antlitz, eine andere der heiligen Frauen stützt das Haupt, eine dritte und vierte die Hände; Magdalena hält die Füße auf ihrem Schoß und ist in schmerzhafte Betrachtung der Nägelmale versunken. Neben dieser Gruppe der um den heiligen Leichnam gescharten Frauen, deren schöne Geschlossenheit das tief Innerliche der Stimmung ausdrückt, steht Johannes, die Arme nach hinten werfend, als wollte er sich auf den Leib des geliebten Meisters stürzen: eine lebensvolle Bewegung, die Donatello später auf dem Relief der Pietà an der linken Kanzel von S. Lorenzo in Florenz nachahmte. Links sind zwei Jünger mit dem Leichentuch, das bei der Abnahme vom Kreuz diente, und einige andere fromme Zuschauer, in denen der Affect ausklingt. Von der Mittelgruppe steigt der Blick zu Johannes empor und wird durch seine dem Herrn zustrebende Bewegung wieder auf das Centrum geführt, in dem aus dem heiligen Leichnam unsterbliche Hoheit, Majestät und Ruhe wie eine Sonne über das wogende Meer des Schmerzes höhere Verklärung ausstrahlen. Symmetrie, feine Abwägung der Theile der Composition und der Affecte, sorgfältige Durchführung geben dem Werke den Stempel der Vollendung. Die Würde der Mater dolorosa, die dem Herzen des Sohnes zunächst steht, die theilhat an diesem Opfer und deren Schmerz durch das höhere Moment der Erkenntniß göttlichen Rathschlusses gesänftigt ist, der jugendliche überwältigende Affect des Johannes, die tiefinnerliche Trauer der heiligen Frauen, die scheue Ehrfurcht der Fernstehenden geben ein wunderbares Ganzes, das uns die volle Herrlichkeit des christlichen Kunstwerkes erschließt. Hier ist kein Klagen nach dem Himmel oder dem Beschauer zu. Nicht jene wilden, verzweiflungsvollen Gesten späterer Zeiten stören die Feier dieses Gottesdienstes. Hier ist keine Niobe, die ihre Kraft in sich selber findet, hier ist Anbetung; wie in den Katakomben scheint auf jede dieser Gestalten nichts anderes geschrieben als Hoffnung und Wiedersehen; alles strebt mächtig der Vollendung zu, und das Band gemeinsamer gottgeweihter Liebe ist das Unterpfand ihrer dereinstigen Vereinigung. Ueber dieser Pietà schimmern die ersten Strahlen des Ostermorgens, und die fernen Klänge des

[1] Theolog. Quartalschrift (Tübingen 1879) S. 599 ff.

Gloria und Resurrexit, auf Engelsfittichen getragen, ziehen durch die düstere Luft des Calvarienberges. Der Größe der Auffassung entsprechen hier auch die bei der höchsten Sorgfalt im einzelnen kühn und sicher geordneten Licht- und Schattenmassen, die den Eindruck der Vollendung unterstützen. Hier finden wir in der That schon jene Principien angewendet, die später Masaccio in den Werken der Brancacci-Kapelle zu Florenz, zumal in der Composition der Auffindung des Zinsgroschens, zu größerer Reife brachte."



Fig. 176. Giotto, **Beweinung Christi.** (Arena in Padua.)

Auch Ambrogio Lorenzetti (um 1380) hat in seiner Pietà in der Akademie zu Siena außer den gewöhnlich anwesenden Personen noch andere Heilige eingeführt, z. B. St. Lazarus, St. Maximin; die Composition ist genau nach den obigen Worten des hl. Bonaventura. Die heiligen Frauen sind entlang dem heiligen Leichnam angebracht — Martha in der Mitte, Maria Magdalena zu den Füßen — indem eine jede derselben einen Theil der kostbaren Last auf ihre Kniee nimmt, während eine andere Maria ihre Arme in der antiken Stellung der Verzweiflung emporhebt. Rechts des Leichnams

sieht man Joseph von Arimathäa das Leintuch tragen und den Nikodemus mit einer großen Urne.

Fiesole hat den Gegenstand zweimal behandelt: einmal in der Reihenfolge der Passion, welche er auf kleine Felder gemalt hat, die die Thüre eines Sakristeischrankes in der Kapelle der Nunciata zu Florenz schmückten, die sich jetzt aber in der Akademie daselbst befinden. Der Leichnam liegt hier auf dem linken Knie der Mutter, welche das rechte gebogen hält. Es ist ein Schmerz, der keine Thränen hat, und nur die gefalteten Hände und das starre Gesicht zeigen die tiefinnerliche Bewegung der heiligen Jungfrau an. Dieselbe heilige Ruhe ist auch über die Umstehenden ausgegossen. Es ist derselbe heilige Leib, der mit so viel Ehrfurcht und Ruhe herabgenommen worden. Niemand wagte es, ihn zu berühren, nur Maria Magdalena beugt sich auf ihren Knieen vorwärts und berührt gerade die Spitzen seiner Finger mit ihren Lippen. Der Leichnam liegt, wie das meistens der Fall ist, bei diesen ältern und ehrwürdigen Compositionen, welche auch mehr Wahrscheinlichkeit für sich haben als die spätern willkürlichern Formen, sorgfältig ausgestreckt in dem Tuche, in welchem er zu Grabe getragen und endlich in dasselbe gelegt werden wird. Eine zweite Darstellung von ihm, die in ihrer zarten Innigkeit ganz an seine Kreuzabnahme erinnert, ist in S. Marco zu Florenz (Fig. 177). Maria hat den obern Theil des heiligen Leichnams auf ihrem Schoße und hält mit der Linken dessen Haupt; der kniende hl. Johannes hält die linke Hand des Herrn, Maria Magdalena die Füße. Im Hintergrund sieht man in einem Felsen das Grab, links kommt der hl. Bernhard herbei und erhebt verwundernd die Rechte. Es ist ein Andachtsbild von innigster Frömmigkeit, und das todte Angesicht des Herrn ist auch hier wie in der Kreuzabnahme voll göttlicher Hoheit und Würde.

Noch zwei andere italienische Meisterwerke unseres Sujets haben wir zu bewundern, das eine von Perugino (Fig. 178), das andere von Fra Bartolommeo, beide Perlen der Galerie Pitti zu Florenz und Werke von unvergleichlicher Schönheit. Zur Zeit seiner florentinischen Studien wendete sich Perugino zur Oelmalerei und bildete sie zu höherer Vollendung aus; das vollendetste Werk dieser Zeit seines Schaffens ist nun aber gerade die Pietà, die er 1495 für S. Chiara malte: „an rhythmischer Geschlossenheit der Composition, Adel des mannigfach abgestuften Ausdrucks, harmonischer Kraft der Färbung eines der edelsten Werke des Jahrhunderts“ [1]. Der Leichnam Christi wird von Joseph von Arimathäa und einer der heiligen Frauen in sitzender Stellung auf einem Steine gehalten, über den zuvor die semper veneranda Sindon ausgebreitet ist; die heilige Jungfrau hält die linke Hand

[1] Lübke, Geschichte der italienischen Malerei I, 433.

des Erlösers und schaut voll des tiefsten Schmerzes in sein Angesicht. Aehnlich wie in Fiesoles Kreuzabnahme sehen wir auch hier das schöne Motiv, daß eine der umstehenden Personen die Nägel zeigt: hier dem hl. Johannes, aus dessen Angesicht tiefste Wehmuth schaut. Bei Fra Bartolommeo ruht der



Fig. 177. Fiesole, **Beweinung Christi.** (S. Marco in Florenz.)

Leichnam des Herrn ebenfalls auf einem mit weißem Tuch bedeckten Steine und wird von dem knienden und aus dem Bilde herausgewendeten Johannes gestützt, während Maria sich über ihn beugt, mit der Rechten das Haupt, mit der Linken den Arm des Sohnes haltend. Magdalena, über die Füße geworfen und sie umarmend, überläßt sich ganz der Heftigkeit ihres Schmerzes.

„Wenn", sagt E. Frantz[1] von unserem Bilde, „in der zarten und ehrfurchtsvollen Haltung Mariens mütterliche Liebe mit innerer Ehrfurcht vor der göttlichen Würde sich ausspricht, so zeigt die Figur Johannes' in ihrer ganzen Haltung den tiefen Schmerz um den hingeschiedenen Meister und Freund. Die stumme Klage des jugendlichen Kopfes ist von ergreifender Wirkung. Wenn die schönen Profilköpfe Christi und der Madonna in der höhern Einigung zusammenfließen und die ganze Bedeutung des Opfers in dem erhabenen Geiste Mariens sich reflectirt, so klagt Johannes, tief erschüttert von der Bosheit der Welt, um den Tod des unschuldigen, geopferten Gottessohnes. Magdalena ist gebeugt, nicht nur von Mitleid, sondern vom Gefühle der Schuld, das sie reuig auf die durchbohrten Füße niederwirft. Selbstanklage mischt die höchste Bitterkeit in ihren Kelch. Die feine Abwägung der Affecte, das künstlerische Gleichmaß der in allen Theilen vollendet ausgebauten Composition, die wieder die Pyramidenform ausspricht, der keusche Adel der Formgebung, stellen dieses Bild an innerer und äußerer Harmonie über alle übrigen Werke des Künstlers. Die Behandlung des nackten Christuskörpers ist von edler, grandioser Breite und Abstraction. Der Contur ist rein und melodisch der Schwung der Linien im strengen Rahmen der Composition. Die in Magdalena auftretende Verkürzung des in Schmerz herabgebeugten Leibes ist kühn und sicher gegeben; die Bewegung des Johannes maßvoll und edel. Da in Maria die starkmüthige Mutter des Menschengeschlechtes, die virgo et mater zur Darstellung kommen sollte, so ist ihre Figur von großer Bestimmtheit des Conturs, und die Formen haben die strenge Schönheit der frühern Zeit." Das Bild ist wie so viele andere ein Zeugniß dafür, daß auch die großen Meister der Renaissance ihre reifsten, tiefsten und schönsten Ideen aus dem Glaubensleben der Kirche schöpfen. Hier ist die Quelle ihrer Unsterblichkeit und ihrer Größe, denn wahre, sittliche, ideale Größe gedeiht, wie im Leben der Wissenschaft, so auch im Kunstleben nur auf dem positiven Boden des Glaubens. Das zeigt uns auch die hochberühmte Marmorgruppe des Michelangelo im Petersdom zu Rom (erste Kapelle des ersten Seitenschiffes), die unter seinen religiösen Werken das religiöseste genannt werden kann (Fig. 179). Dieses einzige mit seinem vollen Namen bezeichnete Werk schuf der Meister 1497 in seinem 25. Jahre für Cardinal Jean de Villiers de la Grolaie, den Gesandten Karls VIII. von Frankreich. Michelangelo versprach nicht allein die Vollendung in einem Jahre, sondern auch ein Werk ihm schaffen zu wollen, so schön „wie kein einziges heute in Rom vorhanden und wie es auch kein lebender Künstler besser schaffen könnte". Die heilige Jungfrau mit dem todten Christus auf ihrem Schoße sitzt unter

[1] Fra Bartolommeo della Porta (Regensburg 1879) S. 204.

dem Kreuze; ihr Angesicht ist wunderbar edel und schön, ebenso edel, voll Hoheit und Würde ist das todte Antlitz Christi. Störend dagegen ist die Draperie des Gewandes bei der heiligen Jungfrau und das unglückliche Motiv des auf ihrer Brust sich durchziehenden Riemens; auch liegt der Leichnam Christi so schwerfällig auf ihrem Schoß, daß er, ähnlich dem Rafaels in seiner Grablegung, nur zu sehr einem gewöhnlichen Todten gleicht.

Wir reihen noch folgende bedeutende Werke unseres Genres an:



Fig. 178. Perugino, **Beweinung Christi.** (Galerie Pitti in Florenz.)

Eine schöne Pietà befindet sich in der Kirche des Campo santo dei Tedeschi zu Rom, die, wenn nicht Perugino selbst, jedenfalls seiner Schule angehört. Was später bei Rafael in seinem berühmten Bilde im Palazzo Borghese uns so sehr anwidert, daß der Körper eine so unideale Lage hat, ist hier vermieden und doch nicht gegen die Natur gesündigt. Maria hat die Hauptlast des Leichnams auf dem Schoße, sie umfaßt sanft mit der Rechten dessen Rücken, mit der Linken die Hand des Herrn; unter der ganzen Länge des

Körpers zieht sich das Leintuch hin, dessen Enden von Joseph von Arimathäa und Nikodemus gehalten werden, so daß sowohl der Oberkörper mit dem Haupte als auch die Füße eine ziemlich wagerechte, würdige Lage erhalten. Zur Seite steht der hl. Johannes, in der Mitte eine echt perugineske Figur; eine herrliche Landschaft, ganz rafaelisch, schließt das Ganze ab.

Von Filippino Lippi (1457—1504) hat die Münchener Pinakothek (Nr. 1009) eine Beweinung Christi: der im Schoße der heiligen Jungfrau ruhende, kerzengerade gehaltene Leichnam wird zu Häupten von einem Engel und zu Füßen von Maria Magdalena unterstützt. Hinter derselben stehen links St. Johannes der Täufer, rechts St. Jakob maior. In den Wolken drei Engel mit Leidenswerkzeugen. Signorellis Darstellung im Dome zu Cortona ist sehr figurenreich; sehr zart und schön aber sind drei Bilder von Francia: eines in der Galerie zu Parma; das andere, wo nur Maria den Leichnam Christi hält, dagegen zwei zu Häupten und einer zu den Füßen des Herrn stehen, in der Nationalgalerie zu London; das dritte im Museum zu Turin. Auch Giovanni Bellini hat den Gegenstand öfter behandelt. In der frommen Darstellung der Brera zu Mailand läßt er Christus von Maria und Johannes aufrecht halten, während in einer andern schönen Composition von ihm, im Museum zu Berlin (Nr. 4), der todte Christus, sitzend und nach links gewendet, von Maria und Johannes gestützt und betrauert wird; nur schade, daß hier ein so eigenthümlich gelbes Colorit in Christus etwas störend wirkt. Mehr ein Andachtsbild im eigentlichen Sinne ist daselbst von ihm (Nr. 28) ein Werk von erhabenster, großartiger Auffassung: der todte Christus von vorn gesehen, das Haupt nach rechts gewendet, wird von zwei trauernden Engeln gehalten (Fig. 180). Es ist aus des Meisters früherer Zeit und unter dem Einflusse des Andrea Mantegna (um 1460—1464) entstanden [1].

Die altdeutschen Künstler lassen den Vorgang der Beweinung des todten Christus meistens unmittelbar unter dem Kreuze selbst geschehen oder lassen im Hintergrunde Golgatha erblicken. Die heilige Jungfrau sitzt dann in ersterem Falle gewöhnlich am Fuße desselben und hat den Leichnam auf ihrem Schoße: so in einem überaus zarten Bilde der altkölnischen Schule im Wallraf-Richartz-Museum zu Köln (Nr. 351), eines der schönsten Bilder dieser herrlichen Sammlung. Der höchste innige Ausdruck von Mitleid und Liebe ist hier gezeichnet, mit der die heilige Jungfrau ihren todten Sohn in ihre Arme schließt und küßt, ein Ausdruck so tief, daß er sich mehr fühlen und denken denn aussprechen läßt. Eine gleichfalls schöne und würdevolle Darstellung daselbst ist auch die Nr. 379, ebenfalls der altkölnischen Schule angehörend.

[1] Vgl. Beschreibendes Verzeichniß der Gemälde (Berlin 1883) S. 36.



Fig. 179. Michelangelo, Pietà. (Sculptur in der Peterskirche in Rom.)

Der Leichnam liegt hier auf dem Mantel, von dem Knie der rückwärts postirten Mutter unterstützt. Dessen Haupt hält der links kniende Johannes. Die rechts sich herüberbeugende Maria Magdalena küßt des Heilandes linke Hand.

Ueber dieser Gruppe sind noch die beiden andern Marien und mehr nach dem weit im Hintergrunde dargestellten Golgatha hin Joseph von Arimathäa und Nikodemus sichtbar. Unter der schönen Landschaft im Hintergrunde rechts kniet eine Nonne als Donatrix. Ein tiefer Ausdruck und blühende, leuchtende Farbe, ein breiter Vortrag, wie er der spätern Periode dieses Meisters der altkölnischen Schule eigen ist, zeichnen das wohlerhaltene Bild aus. Ferner gehört dieser Schule an Nr. 201 mit einer etwas abweichenden Auffassung: Der hingestreckte Leichnam Christi wird von Johannes aufgehoben. Vor demselben kniet Maria, die Mutter des Herrn, in betender und weinender Bewegung, von der gleichfalls trauervollen Maria Magdalena und dem links stehenden Joseph von Arimathäa und Nikodemus umgeben. Rechts zu den Füßen des Leichnams kniet die Donatrix. Hinter derselben steht der Apostel Bartholomäus. Ein tief empfundenes, einigermaßen an Quentin Metsis'sche Werke erinnerndes Bild. Ein inniges, zartes Bildchen in der gleichen Sammlung (Nr. 573) gehört der altniederländischen Schule an. Der Leichnam Christi, hier auf einem Hügel ruhend, wird rechts von Maria und links von Johannes gestützt. Ueber der Gruppe sieht man den Kreuzesstamm und Landschaft. Sehr zahlreich sind jene Pietà-Bilder in Deutschland, wo wir die heilige Jungfrau nur allein mit dem Leichnam Christi sehen, sei es daß sie diesen auf dem Schoße trägt, sei es daß er auf der Erde liegt und die heilige Jungfrau vor ihm kniet. Es sind dies meistens Sculpturen und kirchliche Andachtsbilder. Ein solches Bild von vollendetster Schönheit ist in der St. Jakobskirche zu **Nürnberg**, wo die heilige Jungfrau vor dem Leichnam kniet[1].

Aus der oberrheinischen Schule (Schongauer?) ist eine Pietà im Museum zu Darmstadt (Nr. 218), wo Maria, ebenfalls unter dem Kreuze sitzend, den Leichnam auf ihrem Schoße hält, Johannes rückwärts steht und noch drei andere Frauen anwesend sind. Bedeutender aber ist das Bild vom „Meister des Todes der Maria" im Städelschen Museum zu **Frankfurt** aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts. Der edel und würdig gezeichnete Leichnam Christi wird von Maria und Joseph von Arimathäa in sitzender Stellung gehalten; Magdalena küßt seine Hand. Man erkennt, wie soeben der Leichnam vom Kreuze abgenommen und gereinigt worden; denn noch stehen Gefäße und andere Gegenstände herum. Die Landschaft im Hintergrunde zeigt die drei Kreuze und eine Menge Volkes.

Ueberaus zart empfundene Darstellungen unseres Sujets zeigt uns besonders auch die altniederländische Schule: so z. B. gleich der Hauptmeister derselben, **Rogier van der Weyden** (1400—1464), in seiner frühest er-

---

[1] Vgl. Archiv für christl. Kunst (1891) S. 36 f. **Abbildung daselbst.**

haltenen Arbeit eines Flügelaltares (1445), einst durch Johann II. der Kartause Miraflores bei Burgos geschenkt, jetzt im Berliner Museum (Nr. 534 A). Maria in rotem, über den Kopf gezogenen Mantel hält mit beiden Armen den Leichnam des Sohnes, der in ihrem Schoße ruht. Rechts Joseph von Arimathäa, mit der Linken das Haupt Christi stützend, die Rechte tröstend auf das Haupt Mariens gelegt. Links steht Johannes, sich über Maria beugend und beide Hände, wie um ihren Schmerz zu besänftigen, auf ihre Schultern legend. Durch die offenen Bogen der Halle sieht man eine hügelige Landschaft, im Mittelgrunde rechts eine Stadt an einem Teiche. Oben schwebend ein violetter Seraph, in den Händen Krone und Spruchband. Wir vergessen hier die Steifheit des todten Heilandes ob der tiefsinnigen Empfindung des Ganzen. Das Bild ist auch so vorzüglich erhalten, so frisch und schön im Colorit, als wäre es heute gemalt worden. Zwei Meisterwerke von tiefstem Gefühle und liebevollster Durchführung sind ferner die kleinen Bilder von Hans Memling (ca. 1430 bis 1495) und Geertchen van Harlem in der Belvedere-Galerie zu Wien (zweiter Saal, alte niederländische Schule Nr. 12 und 58).

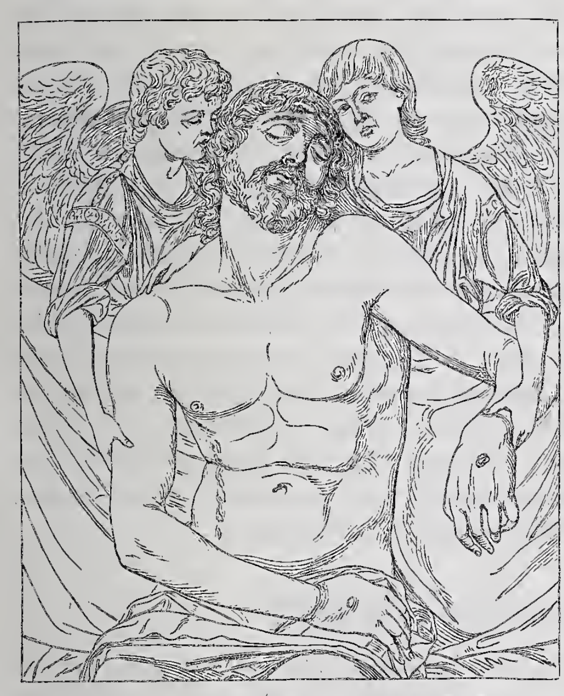


Fig. 180. Giov. Bellini, Beweinung Christi. (Museum in Berlin.)

Wie ganz anders als diese Altniederländer haben ihre spätern Landsleute und Kunstgenossen unsern Gegenstand aufgefaßt und gemalt! Ihre Darstellungen sind meistens ein wahrer Hohn auf dieses Kunstobject, das ihre Vorfahren mit so großer Ehrfurcht behandelt haben. Von Rubens z. B. sind zwei Pietà-Bilder im Belvedere zu Wien: auf einem derselben zieht Maria dem vom Kreuze abgenommenen Sohne einen Dorn aus der Schläfe, auf dem andern wird der Leichnam von den Seinigen betrauert; in beiden liegt ein gräßlicher Naturalismus; abscheuerregender kann der Tod z. B. nicht dargestellt werden als in diesen halbgeöffneten Augen des ersten Bildes. Ebenso

entsetzlich roh ist seine Pietà im Berliner Museum (Nr. 798), die durch ihre skizzenhafte Behandlung noch unheimlicher erscheint. Nicht viel idealer ist ferner die Beweinung Christi van Dycks (1599—1641) daselbst (Nr. 778); abgesehen von den ganz gewöhnlichen Zügen im Antlitze Christi ist auch die Haltung der heiligen Jungfrau ganz einer Verzweifelten ähnlich.

In der Meinung und Absicht, den Eindruck noch zu vergrößern, statten viele Maler unsern Gegenstand mit recht düsterem, dunklem Colorit aus, so daß oft kaum die Gesichtszüge zu erkennen sind: so z. B. Soddoma im Palast Borghese zu Rom, besonders aber Caravaggio; die Darstellung verliert dann alle Würde, das Ganze sieht unheimlich aus, und das Angesicht Christi zeigt nicht selten einen Naturalismus, als hätte man es mit einem Verbrecher zu thun. Eine andere unnatürliche Darstellung ist die, den Leichnam Christi ganz kerzengerade ausgestreckt, und zwar ohne die heilige Jungfrau, hinzulegen, wie Holbein der Jüngere in dem Bilde des Museums zu Basel (Nr. 19). Aehnlich ist in neuerer Zeit Professor Löffzt in einer Pietà in der Münchener neuen Pinakothek verfahren: man meint hier einen für eine anatomische Section bestimmten, gewöhnlichen Leichnam vor sich zu haben. Die in unheimlicher Schattirung gemalte, dasitzende Gestalt soll wahrscheinlich die heilige Jungfrau sein. Noch unwürdiger und verzweiflungsvoller ist die Pietà von A. Böcklin im Basler Museum. Hier fehlt alles und jedes religiöse Verständniß, wenn man nicht annehmen soll, der Maler habe eine Caricatur auf den heiligen Gegenstand zu liefern beabsichtigt.

Von der schönen Pietà von Achtermann haben wir schon oben (S. 431) gesprochen: eine Marmorgruppe von erhabenstem Gefühle, innigstem Ausdrucke und von der herrlichsten technischen Vollendung.

5. Die Grablegung Christi.

Während Matthäus (27, 60) und Marcus (15, 46) nur ganz kurz berichten, daß der Heiland von Joseph von Arimathäa in ein neues Felsengrab gelegt worden sei, erfahren wir aus Johannes (19, 39), daß auch Nikodemus dabei behilflich war, und Lucas (23, 55) fügt diesem Berichte noch hinzu: „Es hatten sich auch Frauen angeschlossen, welche mit ihm aus Galiläa gekommen waren, und sie besahen das Grab und wie sein Leichnam beigesetzt worden." Wir haben uns also die Fortsetzung des heiligen Dramas nach der Kreuzabnahme so zu denken: Nachdem der Leichnam abgenommen ist, bringt Nikodemus eine Mischung von Myrrhe und Aloe, gegen 100 Pfund. Mit einer ungewöhnlichen Raschheit wird Christi heiliger Leib in Tücher von feinster reiner Leinwand geschlagen und nach eingestreuten Wohlgerüchen die Glieder verbunden. Weil eben der unmittelbar bevorstehende Anfang des Sabbats und Osterfestes die

größte Eile nothwendig machte, wird Jesus in der Nähe der Schädelstätte zu Grab getragen. Dort besaß Joseph einen Garten, in welchen er für sich nach jüdischer Sitte ein Grab aus Fels hat hauen lassen, in welches noch niemand gelegt worden war. Dorthin legten sie Jesum wegen des Rüsttages der Juden und wälzten einen großen Stein vor die Thüre des Grabes. Weil aber die Bestattung des Herrn eine heilsgeschichtliche Thatsache ist, so fehlt es auch hier nicht an der entsprechenden Begleitung. Zwar ist hier nichts verabredet und vorbereitet, aber dadurch, daß sich so unmittelbar alles in schönster Ordnung ergibt, werden wir auf eine höhere Hand hingewiesen, die Entschluß und Handeln führt. Die Jesu dienenden galiläischen Frauen, welche mit Maria, der Mutter, Jesum begleitet haben: Maria Magdalena, die Mutter Jacobus' des Jüngern und die Mutter Josephs und Salome, die bei seinem Kreuze ausgeharrt, folgten der Leiche nach, und wir sehen im Geiste, wie sich so vom Orte der Kreuzigung bis zur Grabesstätte ein förmlicher Leichenzug entwickelt. Wie von selbst mußte darum die christliche Kunst darauf kommen, sich dieses Bildes voll heiliger Anmuth und Trauer zu bemächtigen. Der kurze evangelische Bericht wird so in der christlichen Kunst nach und nach zu einem sehr ausgedehnten Bilde, bei dem namentlich die heilige Jungfrau, obwohl in der Heiligen Schrift gar nicht erwähnt, nicht fehlen darf.

In den ältesten Grablegungen, die erst dem 11. Jahrhundert[1] angehören, ist der Leichnam Christi vollständig in die Leinwand eingewickelt. Auf einer Wandmalerei in der Kirche des hl. Angelus in Formis (in der Nähe von Neapel), die dem 11. Jahrhundert angehören soll, ist er nicht bloß in diese eingewickelt, sondern auch noch mit Bändern zusammengebunden, wie wir es auf den ältesten Auferweckungen des Lazarus gesehen. Eigenthümlich ist hier auch, daß wie sonst nirgends die heilige Jungfrau, am Haupte des Erlösers stehend, beim Hinablassen desselben in den Sarkophag Beihilfe leistet. Es mag diese Art der Darstellung auf den Worten des hl. Bonaventura beruhen, mit denen er das Begräbniß des Herrn erzählt, daß nämlich die heilige Jungfrau das Haupt und die Schultern und die hl. Magdalena die Füße, die andern aber den Leichnam in der Mitte getragen haben. Die ältesten deutschen Evangelien-Handschriften um das Jahr 1000 zeigen ebenfalls den Leichnam des Herrn in den heiligen Sindon eingewickelt, aber wir finden beständig nur zwei Personen, Joseph von Arimathäa und Nikodemus, die den Leichnam Jesu ins Grab legen, wie wir auch bei der Kreuzabnahme in jenen

[1] Vor das Jahr 1000 würde jedenfalls eine Darstellung fallen, die bei den Ausgrabungen in S. Giovanni e Paolo neuestens gefunden wurde und in welcher man die älteste Grablegung Christi sehen will: auf einem Ruhebette sieht man eine männliche Figur liegen, bärtig, mit Kreuznimbus, das Kinn auf die Hand gestützt. Vgl. Röm. Quartalschrift (1891) S. 296. Abbildung Taf. VIII, links.

Handschriften nur diese beiden heiligen Männer gesehen haben. Wie die Evangelisten die Kreuzabnahme und die Grablegung als fast unmittelbar aufeinander folgende Handlungen dargestellt haben [1], so haben auch die ältesten bildlichen Darsteller dieselben als zusammengehörend betrachtet, indem sie nicht nur die beiden gleichen Jünger, Joseph von Arimathäa und Nikodemus, dieselben vollziehen lassen, sondern auch beide Handlungen in den Evangelienhandschriften gewöhnlich auf einem und demselben Blatte geben: so z. B. im *Codex Egberti*. Nikodemus hält hier das Haupt und die Schultern des Herrn, Joseph seine Füße; der Heiland ist vollständig mit Ausnahme des Gesichtes in Leinwand eingewickelt und wird voll Würde und Ehrfurcht von den beiden Jüngern eben ins Grab gelegt. Der Vorgang vollzieht sich zwischen zwei Bäumen, die den hortus (Joh. 19, 41) andeuten. So finden wir es auch in den Handschriften von Gotha und Bremen, desgleichen in den beiden Bamberger Evangelienhandschriften aus dem 11. Jahrhundert (jetzt in der Münchener Staatsbibliothek, Cimel. Nr. 57 und 58), die Kaiser Heinrich II. an das dortige Domstift geschenkt.

Die griechische Kunst erweitert die Scene stark, indem sie zu den beiden bisher allein vorhandenen Jüngern auch den hl. Johannes sowie die heiligen Frauen einführte: „Ein Berg, heißt es im Malerhandbuch [2], und in demselben ist ein steinernes Grab und in diesem Nikodemus, der Christum, welcher umwickelt ist, an dem Haupte hält, und die Heiligste, außer dem Grabe, umarmt ihn und küßt ihn, und Joseph hält ihn an den Knieen. Johannes ist zu den Füßen ein wenig gebückt, und die Salbölträgerinnen weinen. Das Kreuz aber scheint hinter dem Berge durch.“ In dieser Weise stellt auch Duccio den Gegenstand dar, nur daß bei ihm der hl. Johannes das Haupt Christi hält. Sehr erweiterte unsern Gegenstand Taddeo Gaddi († 1366) in seiner Grablegung, die er für die Kirche Or San Michele gefertigt, die sich aber jetzt in der Akademie zu Florenz befindet. Der gerade ausgestreckte Leichnam des Herrn wird hier von zwei Männern, wohl Joseph von Arimathäa und Nikodemus, mit einem Tuche gerade über dem sarkophagartigen Grabe gehalten; die heilige Jungfrau umarmt noch zum letztenmal ihren Sohn, während Joseph seine Hand küßt und Magdalena seine Füße zudeckt; hinter diesen stehen vier andere heilige Frauen voll Trauer und verschiedene männliche und weibliche Anhänger des Herrn, wovon einer das Salbölgefäß, ein anderer die Zange, wieder ein anderer die Nägel hält, mit denen der Herr ans Kreuz geschlagen war; andere Leidenswerkzeuge werden

---

[1] Z. B. Lucas 23, 53: „Und er nahm ihn herab und umhüllte denselben mit Leinwand und legte ihn in ein steingehauenes Grab, wohin noch niemand gelegt worden war.“ [2] Schäfer S. 207.

von den zwei oben schwebenden Engeln getragen, woselbst auch der Auferstandene in der Mandorla und mit der Siegesfahne zu sehen ist — ein Bild voll erhabener Schönheit und Würde und voll zarter Innigkeit. Etwas übertrieben in den Affecten zeigt sich die Trauer in der Grablegung des Pietro



Fig. 181. Rafael, **Grablegung Christi.** (Palazzo Borghese in Rom.)

Lorenzetti (um 1320) in der Unterkirche zu Assisi; die Bewegungen dagegen sind edel.

Die spätere italienische Zeit hat auch diesen Gegenstand naturalistisch aufgefaßt und die größten Triumphe ihrer Kunst darin gesucht, daß sie in

dem Leichnam Christi recht drastisch die Schrecken des Todes erblicken ließ. Nicht daß wir dann in solchen Darstellungen bloß das natürliche Bild des Todes erkennen, sondern die Natur wird förmlich überboten; wir schauen einen Leichnam, der nicht mehr bloß eine heilsame Erinnerung an den Tod als das Ende dieser irdischen Wanderschaft gibt, sondern der förmlichen Abscheu einflößt. Schon in Rafaels berühmter Grablegung im Palazzo Borghese zu Rom (Fig. 181) die aber mehr eine Zugrabetragung vorstellt, sehen wir aus dem Leichnam des Herrn das Ideale sehr geschwunden. Man sieht, daß die Träger keine Idee haben von der Kostbarkeit ihrer Last; sie würden einen Sack voll Sand ebenso tragen. Noch unidealer ist Caravaggios (1569—1609) Grablegung in der vaticanischen Galerie: der Leichnam Christi ist hier von noch schwererem Typus als bei Rafael, und durch die magische, grelle Beleuchtung desselben wirkt der Anblick fast schauerlich. Eine andere Darstellung desselben Inhaltes von ihm, die sich im Berliner Museum (Nr. 353) befindet, ist eines jeden christlichen Gefühles bar, und es wäre schon eines gewöhnlichen Leichnams unwürdig, ihn künstlerisch so zu behandeln. Auch Titian (1477—1576) hat den Gegenstand gemalt (Belvedere, Wien, Nr. 495). Der Leichnam Christi wird auch hier, nach ältern Vorgängern, von Joseph von Arimathäa und Nikodemus in das Grab gelegt; das Haupt des Herrn sinkt auf die rechte Schulter nieder, die rechte Hand hängt schlaff herunter: ein Motiv, das besonders Caravaggio in seinem vorgenannten Bilde widrig angewendet hat. Der Schmerz ist in den heiligen Personen ganz profan gegeben, und das Angesicht Christi gleicht mehr einem im Tode Verzweifelnden als dem Herrn über Leben und Tod.

Die Bilder der Grablegung Christi waren ein besonders beliebter Darstellungsgegenstand der mittelalterlichen deutschen Kunst, denn unter allen Passionsscenen haben sie eine ganz besondere Ausbildung erfahren. Es hängt diese Erscheinung offenbar mit der kirchlichen Liturgie zusammen. Aus der Lebensgeschichte des hl. Ulrich, Bischofs von Augsburg, erfahren wir nämlich, daß schon gegen Ende des 10. Jahrhunderts eine „Grablegung“ des allerheiligsten Sacramentes stattfand und daß hierzu ein eigenes Steingrab diente, denn von dem genannten Heiligen heißt es bei den Bollandisten [1], daß er am Karfreitag gewohntermaßen (consuetudinario modo) in der Kirche des hl. Ambrosius die von der heiligen Communion übriggebliebenen Partikeln des heiligsten Sacramentes unter einem Steine beigesetzt (superposito lapide collocavit) und am Ostersonntag feierlich in die Kirche des hl. Johannes Baptista übertragen habe. Es wird hierbei der Ausdruck „Begräbniß“ gebraucht: corpore Christi *sepulto*. An andern Orten begegnet uns um jene Zeit die

[1] Jul. II, 103.

Einsargung des Kreuzes. Die Anbetung des Kreuzes am Karfreitag und eine damit verbundene Procession, an deren Schlusse das Kreuz an einem bestimmten Orte zur öffentlichen Verehrung feierlich reponirt wurde, reicht ins tiefe katholische Alterthum zurück. Dieser Theil der Karfreitagsliturgie lebt bekanntlich noch bis heute, und das Dasein eines griechischen Chores in den dabei gesungenen sogen. Improperien ist ein Beweis, daß diese heilige Ceremonie noch aus einer Zeit stammt, in welcher die griechische Sprache in Rom einheimisch und das Band zwischen der abend- und morgenländischen Kirche noch nicht zerrissen war. Mit dieser uralten Ceremonie verband sich in Deutschland im 10. Jahrhundert die Reposition des Allerheiligsten in einem grabähnlichen Behältnisse und die ja so nahe liegende Auffassung derselben als Grablegung Christi. Selbstverständlich ergab sich die Ausschmückung des Ortes der Beisetzung von selbst. Das ist der Ursprung unserer „heiligen Gräber". Man begnügte sich nun aber nicht damit, das heilige Grab bloß am Karfreitag sehen und besuchen zu können: der fromme Sinn des Volkes verlangte in der Folgezeit feststehende heilige Gräber, die das ganze Jahr hindurch der Andacht zugänglich sein sollen. Die Kreuzzüge und die Wallfahrten nach Jerusalem mochten die Realisirung dieses Wunsches beschleunigt und nach allen Seiten verbreitet haben. Die heimkehrenden Pilger brachten Bilder oder wenigstens Schilderungen der heiligen Grabkapelle in Jerusalem in die deutsche Heimat. Infolge dessen kommen seit dem Zeitalter der Kreuzzüge in den größern Kirchen Deutschlands, namentlich am Rhein, Abbildungen der Grablegung Christi oder auch ganze heilige Grabkapellen zum Vorschein. Sie waren meist im Nordschiffe der Kirche angebracht, häufig aber auch, wie z. B. zu St. Gereon und Severin zu Köln[1], in den Krypten. Es waren das immer Steinsculpturen. Während wir in den ältesten deutschen Darstellungen unseres Gegenstandes in den Evangelienhandschriften um das Jahr 1000, wie wir oben gesehen, nur die zwei Männer Joseph von Arimathäa und Nikodemus anwesend finden, ist jetzt die spätere deutsche Kunst gleich der italienischen ebenfalls der griechischen Auffassungsweise gefolgt und hat auch die heiligen Frauen und andere Personen herbeigezogen. Es ist da gewöhnlich jener Augenblick gewählt, wo der heilige Leichnam zum Begräbniß bereitet, mit Salben und Gewürzen ausgestattet, in dem Grabe beigesetzt werden soll. Nikodemus und Joseph von Arimathäa vollziehen die letzten Dienste, indem sie ihn eben in das Grab hinabsinken lassen, und die heiligen Frauen mit Johannes stehen, nachdem sie soeben die Einbalsamirung vollzogen, in stiller Trauer zur Seite; vielfach wird die heilige Jungfrau von Johannes leicht gehalten. Die fromme Anschauung des Mittelalters denkt sich die heilige Jungfrau unzertrennlich

[1] Vgl. Kreuser, Christl. Kirchenbau (2. Aufl.) S. 221.

mit dem treuen Jünger Johannes bei dem heiligen Leibe ihres Sohnes. Die Darstellung sieht hier von der strengen Folge der geschichtlichen Vorgänge ab und vereinigt in zusammenfassender Betrachtung alle Personen, welche dem Heilande Liebe und Verehrung im Tode erwiesen haben. Sie macht alle Freunde des Herrn und vor allem seine heilige Mutter zu Zeugen seiner Bestattung, um gegenüber der unläugbaren Thatsache des Todes die Wahrheit der Auferstehung in desto glänzenderem Lichte erscheinen zu lassen. Aus diesem Grunde treffen wir auch bereits die schlafenden Wächter, wie spottend der hl. Augustinus die Soldaten beim Grabe nennt, mit in die Darstellung hereingezogen. Meist kauern sie, um ihre Ohnmacht recht augenfällig hervortreten zu lassen, klein und zusammengedrückt an der Vorderfläche des Grabmals, hie und da lehnen sie seitwärts an den Wänden oder lagern am Eingange der vertieften Grabnischen.

Zu den schönsten Darstellungen solcher Art gehören die heiligen Gräber im Frankfurter und im Konstanzer Dom. Das erstere ist in einer eigenen Kapelle und bildet den steinernen Aufsatz eines Altares; das in Konstanz steht in einer prächtigen, gewölbten, achteckigen Halle, die an den Kreuzgang stößt. Solche heilige Gräber sind ferner zu Köln, in der westlichen Vorhalle der Kirche Maria im Capitol, ferner in der Liebfrauenkirche zu Trier, in der Stiftskirche zu Andernach, in Schwäbisch-Gmünd, in der Marienkirche zu Reutlingen, in der Michaelskirche zu Hall u. s. w. Kaum ein anderer Meister hat aber diesen Gegenstand öfter und mit größerer Vollendung behandelt als der Nürberger Adam Krafft (zwischen 1490 und 1507). Er führte, wie wir schon oben gesehen, für den Nürnberger Bürger Martin Ketzel von 1490 die Stationen aus, welche auf dem Wege nach dem Johanneskirchhofe zu Nürnberg errichtet wurden. Unter diesen findet sich auch die Grablegung, in der die heilige Jungfrau das Haupt des Heilandes umfängt und zum letztenmal küßt, eine Darstellung von unvergleichlicher Innigkeit und Tiefe. Sein Meisterwerk in diesem Gegenstande aber ist das sogen. Schreyersche Grabmal am äußern Ostthor der St. Sebalduskirche in Nürnberg (Fig. 182), eine Hauptzierde dieser Stadt und ein Juwel mittelalterlicher Steinsculptur. Es ist von Sebald Schreyer, dem Kirchenmeister dieses Gotteshauses, im Jahre 1492 als Epitaphium seiner Familie gestiftet und enthält 4 Darstellungen aus der Passion: Kreuztragung, Kreuzigung, Grablegung — von welcher Darstellung, als der vorzüglichsten, das Ganze seinen Namen hat — und Auferstehung. Von ergreifender Schönheit ist besonders die Grablegung. Der zu Nürnberg im Jahre 1491 gedruckte „Schatzbehalter oder schrein der waren reichtümer des heils und ewiger Seligkeit", der, von Künstlern der Wolgemutschen Schule mit trefflichen Holzschnitten geziert, zu den damals beliebtesten Erbauungs- und Unterrichts-

büchern gehörte, handelt auch von der Grablegung. Wie ergreifend schön ist die betreffende Stelle! Wie schlicht und warm und doch so rhetorisch ist die Sprachweise des Buches da, wo es redet „von den dingen, die zu den begrebtnus cristi gehoren": „Da ward er iemerlich gecglagt und bitterlich beweint auf diser erden, von seinen freunden und liebhabern. In beweinet Nikodemus und Joseph von arimathia, In beweinet Johannes und Maria, In beweinet oder clagt Nikodemus als seinen maister, Joseph als seinen lieben freund, In

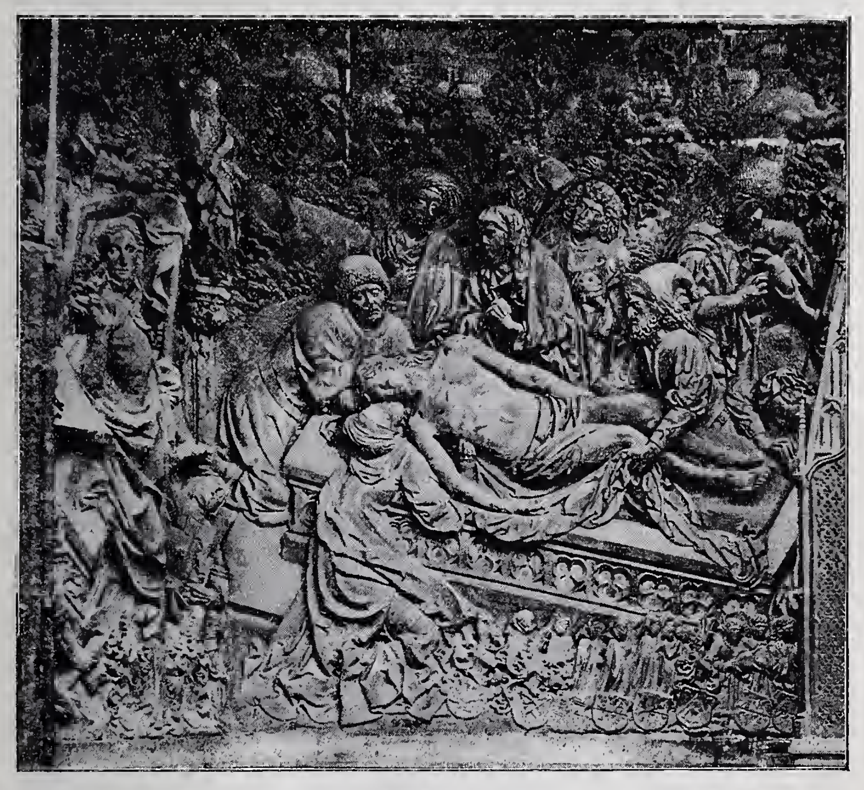


Fig. 182. Krafft, **Grablegung Christi.** (Am Schreyerschen Grabdenkmal in der St. Sebalduskirche in Nürnberg.)

beweinet sant Johannes als seinen getreuen Herren, Maria magdalena als iren sundern liebhaber und versprecher. Sein allerliebste muter helt unzelich gegenwürff laids und herzlich leidens. Und als ich gedenk ein jeglichs hat sich zu seinem ort und ampt geschickt. Sant Maria Magdalena mit weinen und küssen zu den füßen bei den sie besundr gnad und barmhertzigkeit empfangen hat. Nikodemus zu der seiten mit den salben, Joseph zu dem rugken mit dem tuch einzehüllen. Sant Johannes mit antasten der göttlichen brust, auff der

er die vordere nacht so süßlich geruet hat. Die muter mit umbfangen zu dem öbern laib des fronleichnams cristi. Da ist nie größer tugendlich laid gewesen."

Wir sehen hier in diesen Worten mit nur geringen Abweichungen die Adam Krafftsche Grablegung an der Sebalduskirche mit einer Innigkeit geschildert, deren Sprache uns abgeht. Der Meister hat in seiner Darstellung eben jenen Augenblick gewählt, wo der heilige Leichnam zum Begräbniß vollständig bereitet ist, wo er mit Salben und Gewürzen ausgestattet eben in dem Grabe beigesetzt werden soll. Nikodemus und Joseph von Arimathäa vollziehen die letzten Dienste, und die heiligen Frauen stehen, nachdem sie die Einbalsamirung vollzogen, in stiller Trauer zur Seite. Die heilige Jungfrau, welche auf die Kniee gesunken ist und ihren Arm unter den des Sohnes gelegt hat, dem sie noch zum letztenmal die Lippen auf die todeskalten Wangen drückt, bietet besonders in dieser Krafftschen Darstellung ein Bild von unnachahmlicher, schöner, inniger Auffassung.

Wie die spätern Italiener haben auch die Niederländer diesen erhabenen Gegenstand durch ihre Darstellungsweise entheiligt, ja oft geradezu carikirt. Die Grablegung van Dycks z. B. im Palazzo Borghese zu Rom zeichnet sich durch eine unqualificirbare Häßlichkeit in der Situation Christi aus. So einen todten Verbrecher selbst in natura hinzulegen, würde sich schon das bessere Gefühl sträuben.

6. Die sogen. Misericordien- oder Erbärmde-Bilder.

Schon die älteste christliche Kunst, besonders aber die des Mittelalters, hat den Heiland in den verschiedensten Phasen seines Leidens dargestellt. Sie verfolgt ihn, wie wir bisher gesehen, mit ihren Zeichnungen vom Oelberge an bis zur Grablegung und über diese hinaus. Selbst solche Vorgängnisse, die nicht in der Heiligen Schrift verzeichnet sind, gleichwohl aber mit Recht von der gesamten christlichen Tradition als geschehen angenommen werden, hat sie oft ins einzelnste ausgemalt und ausgemeißelt. Das Mittelalter nun hat dazu noch ein Bild erfunden, in welchem wie in einem Compendium die gesamte Passions- und Todesgeschichte des Heilandes gleichsam noch einmal zusammengefaßt und in einem Bilde dargestellt wird. Wir könnten es das Porträt des leidenden Heilandes nennen. Dieses Porträt kehrt in verschiedenen Variationen wieder und war besonders im Mittelalter, aber auch noch bis in die neuere Zeit beliebt. Misericordienbilder[1] oder Erbärmde-Bilder werden jene — besonders Holzschnittbilder des spätern Mittelalters — genannt, die dem Ecce homo in mancher Hinsicht ähnlich, aber nicht mit ihm zu verwechseln sind. Man sieht auf ihnen Christus mit den Wundmalen, entweder im Mantel

[1] Mit Bezug auf Psalm 89, 1: Misericordias Domini in aeternum cantabo.

frei oder am Fuße des Kreuzes, oder in halber Figur im Grabe stehend, die Hände übereinandergelegt, oder auf seine Seitenwunde zeigend, umgeben von den Marterwerkzeugen. Martin Schongauer[1] stellt ihn mit Dornen gekrönt vor, die Hände auf der Brust gekreuzt, zwischen Maria und Johannes stehend (Bartsch 69). Sehr oft hat den Schmerzensmann[2] besonders Albrecht Dürer behandelt, sowohl in Kupferstich als in Holzschnitt. Hauptsächlich gerühmt und berühmt ist das Titelblatt der kleinen Holzschnitt-Passion, wo Christus mit der Dornenkrone und sein Haupt auf die rechte Hand stützend, zusammengekauert auf einem großen Stein sitzt (Fig. 183).



Fig. 183. Dürer, **Misericordienbild.** (Titelblatt der Kleinen Passion.)

Diese derbe Dürersche Darstellung mag allerdings ihrer Zeit populär gewesen sein, allein das fast unerschöpfliche Lob, das ihr zu theil wird, geht zu weit. Wenn der eine[3] meint, hier sei „das Tiefste, was sich in Inhalt und Ausdruck der Stimmung erreichen läßt", ein anderer[4], „das arma virumque cano Virgils sei keine bessere Einleitung eines epischen Gesanges als der in scharf charakteristischen Zügen von Dürer verkörperte Held seiner Erzählung", und wenn wieder ein anderer[5] das Blatt „zu dem Durchdachtesten und Tiefstempfundenen, was unser Meister geleistet", rechnet, so ist das eine Uebertreibung und dem Steckenpferde der Detailforschung zu gute zu halten. Eine nüchterne und christliche Kunstanschauung kann in diesem Schmerzensmanne keine höhere ideale Schönheit

[1] Dr. A. v. Wurzbach, Martin Schongauer. Eine kritische Untersuchung seines Lebens und seiner Werke (Wien 1880) S. 94.

[2] Vgl. Dankó, A. Dürers Schmerzensmann (Budapest 1882) S. 20.

[3] Hotho, Gesch. der deutschen und niederl. Malerei (Berlin 1842) I, 118.

[4] Springer, Bilder aus der neuern Kunstgeschichte (Bonn 1867) S. 197.

[5] A. Eye, Erläuter. S. 18.

erkennen; in solcher Situation, die einem Menschen ähnlich ist, der an seinem Schicksale verzweifelt, können wir uns den freiwillig leidenden, vollständig gottergebenen Heiland nicht denken, abgesehen von der völlig unästhetischen äußern Erscheinung des Bildes. Wenn W. Grimm[1] über Dürers Veronica- und Eccehomo-Bilder überhaupt urtheilt: „In den Holzschnitten, die wenige und harte Umrisse verlangen, hat er vorzugsweise den Typus beibehalten, aber den herben und ungefälligen. In den Kupferstichen sucht er mehr gemeine Naturwahrheit, die oft unschön ist", so können wir dieses Urtheil nicht, wie Dankó[2] thut, als unbegründet bezeichnen. Ein vollgiltiges Zeugniß hierfür ist gerade die unzweifelhaft Dürer zuzuschreibende Zeichnung des Schmerzensmannes, die im Besitze des Herrn Dankó selbst, von ihm[3] abgebildet und beschrieben ist. Das Bildchen ist für den Dürerforscher gewiß höchst interessant, aber schön und nachahmungswürdig als Andachtsbild wäre es nicht; das christlich-ästhetische Gefühl unseres heutigen Volkes würde sich entschieden dagegen sträuben.

Wenn dieses Bild des leidenden Heilandes mit einer größern Anzahl von Marterwerkzeugen Christi, oft auch mit den Porträts der bei seiner Marter activ betheiligten Personen umgeben ist, heißt man eine solche Darstellung Waffen oder Wappen Christi (arma Christi, onsheren wapenen). Die Einführung dieser Bilder hängt wohl mit der Einführung jener Feste zusammen, die zu Ehren einzelner Leidenswerkzeuge Christi, wie z. B. der Dornenkrone, der Lanze und der Nägel u. s. w., seit dem 14. Jahrhundert gefeiert werden. In den Hymnen auf jene Feste werden die Leidenswerkzeuge ausdrücklich arma Christi genannt. So heißt es z. B. in einem Hymnus auf das Fest der Lanze und der Nägel, dessen Feier auf Begehren Kaiser Karls IV. in Deutschland eingeführt wurde:

Christe redemptor omnium,
Da speciale gaudium
De armis tuis hodie,
Splendor paternae gloriae.

Schon im Heilsspiegel (Speculum humanae salvationis), einem aus dem 14. Jahrhundert stammenden Bilderbuch, finden sich ähnliche Darstellungen, die besonders im 15. Jahrhundert sehr beliebt wurden. Viele solcher Bilder wurden auch mit Ablaßbriefen versehen: so z. B. ein schöner Holzschnitt von ca. 1430[4], eine der größten und reichsten Compositionen dieser Art. Der Erlöser hat hier einen Nimbus, dessen Scheibe roth und

---

[1] Sage vom Ursprung der Christusbilder. Abhandlung der Berliner Akademie, phil.-hist. Kl. (1842), S. 167.

[2] A. a. O. S. 18. [3] A. a. O. S. 27.

[4] Abbildung in T. O. Weigels Sammlung Nr. 80.

dessen Kreuz gelb ist, die Leiden und die Herrlichkeit und Hoheit anzeigend. Um das Haupt trägt er die grüne Dornenkrone; aus der Seitenwunde fängt



Fig. 184. **Messe des hl. Gregorius.** Holzschnitt von ca. 1460. (Aus Weigel und Zestermann, Die Anfänge der Druckerkunst.)

er selbst das Blut in einem Kelch auf und deutet mit der Linken auf die Vergebung und Versöhnung, die aus dem Blute kommt. Hinter Jesus sieht

man das Kreuz und neben demselben Sonne und Mond; dann folgen von oben nach unten die Gegenstände, welche mit dem Leiden Jesu in Verbindung stehen. Diese sind, wie hier so gewöhnlich auch in andern Darstellungen, meistens folgende: das Schwert, mit welchem Petrus dem Malchus das Ohr abgeschlagen hat; das Messer, mit dem die Kleider Christi zertheilt wurden; der ungenähte Rock und die Würfel, mit denen über denselben das Los geworfen wurde; das Tuch, welches man dem Herrn um die Lenden gegeben hat; der Hahn, welcher krähte, als Petrus Christum verläugnet hat; die Leiter, deren man sich beim Abnehmen des Leichnams Christi bediente; die Leintücher, in welche man den Leichnam Christi gewickelt hat; die Grabkiste, in welche man denselben gelegt hat. Auch die Personen, welche auf irgend eine Weise beim Leiden Christi thätig waren, werden entweder nur durch die Abbildung einer Hand angedeutet oder sie werden im Brust- oder Kopfbilde dargestellt. In mehreren mit dem Namen „Waffen Christi" bezeichneten Bildern sieht man eine Hand (zuweilen nur einen Handschuh), die den Herrn bei Annas ins Angesicht geschlagen hat; die Hand, welche dem Judas die 30 Silberlinge vorzählte; die Hand des Dieners, welcher dem Pilatus das Wassergefäß reichte; die beiden Hände des Pilatus selbst, welche sich derselbe vor dem Volk gewaschen hat. Im Brust- oder Kopfbild werden vorgestellt: Judas, der den Herrn küßte, welcher ebenfalls im Brust- oder Kopfbild zu sehen ist; ein Soldat, der den Herrn verspottet hat oder ihn anspie oder die Zunge gegen ihn ausstreckte; Petrus, der Christum verläugnet hat; Herodes, der ihn mit einem weißen Kleide verspotten ließ; Pilatus, der ihn zum Kreuzestode verurtheilte; zuweilen auch Veronica mit dem Schweißtuche, welche selbes dem Herrn auf seinem Todesgange darreichte[1].

Eine Nachahmung dieser Holzschnitte finden wir heutzutage noch offenbar an den vielen eisernen Kreuzen in Süddeutschland[2], an welchen den Crucifixus die verschiedenen, oft zahlreichen Marterwerkzeuge umgeben.

Die Darstellung der „Waffen Christi" und des leidenden Heilandes wurde noch mit einer andern Darstellung in Verbindung gebracht, die im Mittelalter äußerst populär war und uns zahlreich als kleines Andachtsbild sowohl in Holzschnitt und Kupferstich wie in Tafelbildern begegnet: es ist die „Messe des hl. Gregor". Zu diesem Bilde kam man nach folgender Legende: Eine Frau, die einer vom Papste Gregor I. gefeierten Messe beiwohnte, wollte die von demselben consecrirte und ausgespendete Hostie nicht für den wahren Leib

---

[1] Vgl. P. Florian Wimmer, Die Waffen und Wappen Christi, im „Organ für christl. Kunst" (1868) S. 159 ff.

[2] Und wie es scheint, auch in Oesterreich. Man sollte diese Art der Kreuze nicht ausgehen lassen.

Christi halten, und zwar aus dem Grunde, weil sie in der Hostie das von ihr nach damaliger Sitte in die Kirche mitgebrachte und geopferte Brod erkannte. Der hl. Gregorius, dem die Frau ihren Zweifel vortrug, flehte nun inständig zum Herrn, er möge seine wirkliche Gegenwart unter der Gestalt des Brodes auf irgend eine Weise offenbaren, damit der Zweifel der Frau behoben und auch die übrigen Anwesenden im Glauben an seine wirkliche Gegenwart unter der Gestalt des Brodes bestärkt würden. Auf das Gebet des hl. Gregorius verwandelte sich die Gestalt des Brodes vor den Augen der Anwesenden in den blutigen Leib Christi, der jedoch in kurzer Zeit die Gestalt des Brodes annahm[1]. Dieses wunderbare Ereigniß wurde nun oft im Bilde dargestellt, und zwar in folgender Weise: In der Mitte des Bildes erblickt man einen Altar; auf einer Stufe vor demselben kniet der hl. Gregorius mit den päpstlichen Gewändern bekleidet. Auf dem Altartische sieht man den mit der Palla zugedeckten Kelch, aber keine Hostie. Unmittelbar hinter dem Kelch steht Christus, entweder ganz sichtbar, oder wie er sich bis an die Kniee aus der Grabkiste erhebt. Christus ist abgebildet als Schmerzensmann in der oben bezeichneten Weise. Hinter Christus erscheint das Kreuz, an dem gewöhnlich mehrere Leidenswerkzeuge aufgehängt oder auf die obere Fläche des Querbalkens gestellt zu sehen sind. Neben dem Kreuze sind andere Leidenswerkzeuge Christi in größerer oder geringerer Anzahl vorgestellt (Fig. 184). Auch sieht man häufig mitten unter den eigentlichen Leidenswerkzeugen die Bilder jener Personen, die bei dem Leiden Christi auf irgend eine Weise thätigen Antheil genommen haben. Stets werden alle diese Leidenswerkzeuge in den Aufschriften oder in den beigefügten Ablaßbriefen „Waffen Christi“ genannt. Aus den Ablaßbriefen, die besonders jenen Darstellungen beigegeben sind, welche die Messe des hl. Gregorius bildlich vorstellen, ersieht man, daß einst die Worte

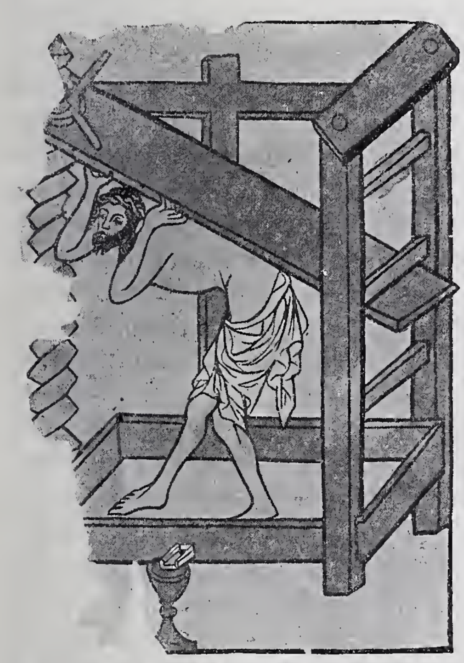


Fig. 185. **Christus im Kelterkasten.** (Aus Weigel und Zestermann, Die Anfänge der Druckerkunst.)

[1] Vgl. Acta SS., Mart. II, p. 134, n. 19; Coll. p. 154, n. 41.

„Waffen Christi“ und „Wappen Christi“ gleichbedeutend waren. Seit dem 16. Jahrhundert ist zwischen „Waffen Christi“ und „Wappen Christi“ in betreff der Anordnung ein Unterschied zu bemerken. Unter „Wappen Christi“ versteht man nämlich die Anordnung der Leidenswerkzeuge Christi auf einem Schilde[1].

Noch eine eigenthümliche Erscheinung des Mittelalters sind endlich jene Holzschnitte und Tafelgemälde, in welchen der leidende Heiland als die Kelter tretend dargestellt wird. Den fleißig in den Schriften der Väter forschenden Kunstfreunden und Künstlern alter Zeit hat dieses tiefsinnige Bild eine Stelle bei Isaias (63, 3) nach der Erklärung von Cyprian, Origenes u. s. w. dictirt, wo es heißt: „Die Kelter trat ich allein, und von den Völkern war niemand bei mir; ich zertrat sie in meinem Zorne und zerstampfte sie in meinem Grimme und spritzte ihr Blut über meine Kleider, und alle meine Gewande befleckte ich.“ Im Orient werden die Trauben bekanntlich mit den Füßen zerstampft, um deren edlen Saft auszupressen, infolge dessen ein Keltertreter vom rothen Safte ganz geröthet aussieht. So ähnlich überströmt von dem Blute seiner Wunden war Christus in seinem Leiden. Dieses deuten solche und ähnliche Bilder mit ihrem Schmerzensausdrucke an, und die aus der Kelter gewöhnlich hervorstarrenden Marterwerkzeuge geben auch dem Unmündigen eine hinlängliche Erklärung davon. Schon ein Holzschnitt von ca. 1380 (Fig. 185) stellt diesen Gegenstand dar: Christus, mit dem Gesichte gegen die Schraube gewendet, steht im Kelterkasten, hinter dem ein Kreuz sichtbar, andeutend, daß das Kreuz, an welchem Christus starb, die Kelter war, welche das Blut Christi auspreßte. Das Bild gehört zu den ältesten Erzeugnissen der Xylographie. Ein besonders interessantes diesbezügliches Bild aber befindet sich in der sogen. Ritterkapelle der St. Gumbertuskirche zu Ansbach, das um das Jahr 1470 entstanden sein mag. Wir finden hier noch einen andern Gedanken mit dem gewöhnlichen, oben angegebenen Inhalte verbunden: Gott der Vater dreht die Kelter, die den Sohn umgibt, und wird von der Schmerzensmutter, an deren Brust fünf Schwerter sind, unter dem rechten Ellenbogen unterstützt. Aus der Kelter fallen Hostien hervor, die der Papst in Kelchen zur Vertheilung unter die Christen auffängt. In der Luft sind vier schwebende Engel, und große lateinische Spruchzettel dienen dazu, die Bedeutung des Mysteriums des Opfertodes Christi namentlich auch bezüglich des neutestamentlichen eucharistischen Opfers näher zu erklären. Das merkwürdige, sinnreiche Bild wird mitunter dem Hans Culmbach zugeschrieben und das Jahr 1473 als seine Entstehungszeit angegeben, allein die zum großen Theile stattgefundene Uebermalung und Restauration läßt eine sichere Angabe nicht mehr zu.

[1] Organ für christl. Kunst (1868) S. 160.

7. Christus in der Vorhölle.

Daß Christus zu den „Geistern, die im Gefängnisse waren", hinabgestiegen und ihnen gepredigt habe, wird uns 1 Petr. 3, 19 berichtet: „Getödtet dem Fleische nach," sagt hier der heilige Apostel, „hat der Herr durch diesen Sühnetod sich die Macht erworben, uns, die Erlösten, zu Gott zu führen." Dieses Werk der Rückführung hat er sogleich nach seinem Tode begonnen, und zwar gerade bei denen, die am längsten und weitesten von Gott getrennt waren; denn nach dem Zeugnisse des Apostolischen Glaubensbekenntnisses und gemäß der Stellung des betreffenden Glaubensartikels in demselben ist der Herr „hinabgestiegen" zur Hölle nach seinem Verscheiden am Kreuze und vor seiner Auferstehung. So aber konnte er nur „dahingehen" dem „Geiste" nach, d. h. nur in dem Zustande, in welchem seine menschliche Seele durch den Tod vom Körper getrennt war, jedoch mit der Gottheit, weil von dieser unzertrennlich, vereinigt. Welcher Mittel nun sollte sich die christliche Kunst bedienen, den Herrn in diesem Zustande darzustellen? Sie nahm hierfür die gleiche Gestalt, welche sie für den Auferstandenen erwählte: Christus erscheint mit dem Nimbus und in Ober- und Untergewand gekleidet und mit dem Siegeskreuz in der Hand. Die älteste Darstellung findet sich wohl in der Unterkirche von S. Clemente in Rom, und zwar finden wir hier die Scene zweimal: Christus, bärtig, mit langem, gescheiteltem Haar, mit Tunica und Pallium bekleidet, den Nimbus um das Haupt, die Füße nackt, empfängt die Stammeltern, indem er zunächst den Adam bei der Hand faßt. Derselbe ist gleichfalls mit Tunica und Pallium bekleidet und trägt Bart und langes, auf die Schultern niederwallendes Haar. Hinter ihm kommt Eva, in das Pallium gehüllt und die Arme dem Herrn entgegenstreckend. In der zweiten Darstellung in S. Clemente[1], nach de Rossis Urtheil aus dem 10. Jahrhundert, ist die Figur des Orcus hinzugefügt, auf dem Boden hingestreckt, mit der einen Hand den Fuß Adams fassend, die andere gegen dessen Knie ausgestreckt. Er wendet den Kopf zu Christus empor, der, das Siegeskreuz in der Hand, seinen Fuß auf ihn gesetzt hat und den Adam aus dem Limbus hinausführt. Der Orcus ist in kleiner Figur dargestellt, mit struppigem Haar, schwarz, von Flammen umgeben, die auch in dem übrigen Raume der Vorhölle sich wiederholen (s. Fig. 71). Ein Mosaik in S. Prassede[2] in der von Paschalis (817—824) decorirten Kapelle des hl. Zeno zeigt uns den vom Glorienschein umgebenen Christus, neben ihm einen Engel, vor ihm, bekleidet, Adam und Eva nach dem apokryphischen Nikodemus-Evangelium (Kap. 25). Auf der Säule in S. Marco in Venedig mit der Ueberschrift: EXPOLIATIO IFERI (sic) reicht Christus

[1] Röm. Quartalschrift (1891) S. 297. Abbildung Taf. IX.

[2] Röm. Quartalschrift (1887) S. 194.

dem Adam die Hand; unten ist der inferus dargestellt, der sich in Verzweiflung in die Finger beißt, und der Tod (nach Kap. 22). Endlich ist die descensio ad inferos bei den Ausgrabungen in S. Giovanni e Paolo gefunden worden, doch ist das Bild zum großen Theil zerstört.

Die Sprache der Offenbarung des Alten Testamentes nennt gewöhnlich die Oertlichkeit, welche die hinscheidenden Seelen aufnimmt, eine Tiefe, zu welcher sie hinabsteigen. In obiger Stelle des Neuen Testamentes scheint aber der Ausdruck „Gefängniß“ auf eine besondere Räumlichkeit hinzudeuten, in welcher eine eigene Klasse von Geistern und in einer nur ihnen eigenthümlichen noch tiefern Stufe der Abgeschlossenheit und Strafe zu verweilen hatten. Auf unserem Bilde ist der Limbus durch eine Felsenhöhlung dargestellt.

Als ein solches „Gefängniß“ oder eigentlich als eine solche Hölle sehen wir den Limbus auf einem Manuscript des 14. Jahrhunders in der Ambrosianischen Bibliothek zu Mailand dargestellt. Wir haben hier eine Art mit Quadersteinen gebauten, oben rund abschließenden großen Ofen vor uns, aus dessen Oeffnungen oben Feuerflammen herausschlagen. Auf der einen Seite ist ein Doppelthor geöffnet, unter dem sich zwei Teufelsgestalten miteinander besprechen; das andere Thor ist noch geschlossen, aber der Heiland mit der Auferstehungsfahne steht davor und stößt mit dem Schafte der Fahne an das Schloß; aus den Feuerflammen oben schauen hier eiserne Haken, Gabeln u. dgl. heraus.

Wie für die bisherigen Darstellungen, so ist auch für die mittelalterlichen Abbildungen unseres Gegenstandes unzweifelhaft das apokryphische Evangelium des Nikodemus maßgebend gewesen. Unter diesem Titel sind zwei ganz getrennte, beide im 2. Jahrhundert und ursprünglich griechisch abgefaßte Schriften vereinigt worden. Die erste davon führt den griechischen Titel: *Ὑπομνήματα τοῦ κυρίου ἡμῶν Ἰησοῦ Χριστοῦ πραχθέντα ἐπὶ Ποντίου Πιλάτου*, lateinisch: Acta oder Gesta Pilati. Die zweite führt den lateinischen Titel: Descensus Christi ad inferos. In der Vorrede, welche nur zum ersten Theil gehört, meldet der Verfasser, der unter der Regierung des Theodosius gelebt haben will, daß er eine Schrift des Nikodemus über die Leidensgeschichte Jesu in hebräischer Sprache aufgefunden und ins Griechische übersetzt habe. Der erste Theil enthält einen actenmäßig gehaltenen Bericht über die Anklage Jesu vor Pilatus, über den Gang der gerichtlichen Verhandlungen, weiter über die Kreuzigung und Auferstehung, mit dem deutlich hervortretenden Zweck, die Unschuld Jesu und die Wahrheit der evangelischen Geschichte in authentischer Weise zu erhärten. Der zweite Theil enthält den Bericht von Simeons Söhnen, Lucius und Carinus, die beim Tode Jesu (vgl. Matth. 27, 52) auferstanden waren und von der Niederfahrt Jesu zur

Vorhölle nun als Augenzeugen Meldung thun [1]. Die Schrift enthält eigentlich ein religiöses Drama mit lebhaftem Dialog und spannender Handlung. Zuerst tritt Adam mit allen Patriarchen und Propheten auf, und sie geben ihre Freude kund über das göttliche Licht, welches ihnen in der Finsterniß aufgegangen ist. Dann tritt Isaias auf und erinnert an seine Weissagung von diesem Licht (Is. 9, 1 f.). Dann erzählt Simeon, wie er das Kind Jesu auf seinen Armen getragen; dann tritt Johannes auf und berichtet über die Taufe Jesu im Jordan; zuletzt Seth und erzählt, wie er an den Pforten des Paradieses für seinen kranken Vater zu Gott um Oel von dem Baume der Barmherzigkeit gefleht und vom Erzengel Michael den Bescheid bekommen habe, daß erst nach 5500 Jahren, wenn der Sohn Gottes würde auf die Erde gekommen und im Jordan getauft worden sein, dieser mit dem Oele der Barmherzigkeit alle Gläubigen salben werde. Während nun alle Heiligen frohlocken, da kommt der Teufel und will den „alles verzehrenden und unersättlichen" Hades gegen den kommenden Erlöser aufreizen. Er theilt ihm mit, wie ein gewisser Jesus von jüdischer Herkunft, der sich Gottessohn nenne, aber ein Mensch sei, der den Tod fürchte (Matth. 26, 39), ihm in der obern Welt viel Böses gethan habe.

Während der Teufel und der Hades so miteinander redeten, entstand eine starke Stimme wie der Donner: „Hebet, Fürsten, eure Thore. Hebet euch, ihr ewigen Thore, und es wird eintreten der König der Glorie" (Ps. 23, 7). Als der Hades das hörte, sprach er zum Teufel: „Geh heraus, wenn du mächtig bist, und widersetze dich ihm!" und zu den übrigen Teufeln: „Befestiget gut die ehernen Thore und die eisernen Riegel, und bewahret meine Schlösser und stehet alle auf Wache, denn wenn er hier eintritt, wehe, er wird uns gefangen nehmen." Als die Vorväter das hörten, fingen sie alle an, den Hades zu verhöhnen, und sprachen: „Oeffne, damit der König der Glorie hereintrete!" Und es treten David und Isaias auf und erinnern an ihre Weissagungen. Da plötzlich werden die ehernen Pforten zerbrochen und die eisernen Riegel zersprengt, und alle Todten werden von ihren Fesseln befreit; es tritt herein der König der Glorie in menschlicher Gestalt (*ὥσπερ ἄνθρωπος*), und alle finstern Orte des Hades werden erleuchtet. Der Hades bekennt, daß er besiegt ist; dann ergreift „der König der Glorie" den Satan und übergibt ihn zuerst den Engeln, daß sie ihn fesseln, und dann dem Hades, daß er ihn in sicherem Gewahrsam halte bis zu seiner zweiten Ankunft. Darauf führt er den Adam und alle übrigen aus der Unterwelt heraus ins Paradies und übergibt sie dem Erzengel Michael. Als sie nun ins Thor des Paradieses hineingehen, begegnen ihnen zwei alte Männer. Sie fragen

---

[1] Wetzer u. Weltes Kirchenlexikon I (2. Aufl.), 1075.

dieselben: „Wer seid ihr, die ihr den Tod nicht gesehen habet und in die Unterwelt nicht gekommen seid, sondern mit Leib und Seele im Paradiese wohnet?" Einer von ihnen antwortet: „Ich bin Enoch, der Gott gefiel und von ihm versetzt wurde, und dieser ist Elias der Thesbite. Wir werden bis ans Ende der Zeit leben, alsdann werden wir von Gott abgesandt werden, um dem Antichrist zu widerstehen. Wir werden von ihm getödtet werden, aber nach drei Tagen wieder auferstehen und in Wolken dem ankommenden Herrn entgegengeführt werden." Während sie noch reden, da kommt ein anderer, unansehnlicher (ταπεινός) Mensch mit einem Kreuze auf den Schultern. Auf die Frage der heiligen Väter, wer er sei, bekennt er, daß er der Schächer am Kreuze sei, dem der Heiland auf seine Bitte das Paradies verheißen, und den der Erzengel Michael auf des Herrn Befehl in Edens Thor geführt habe. Darob ist große Freude bei den Vätern, und sie loben Gott[1].

Durch die Apokryphen wird die biblische und von der Tradition sehr frühe und reich bezeugte Lehre von der Höllenfahrt Christi vollauf bestätigt. Das Dogma wird — abgesehen natürlich von der dramatischen Ausschmückung des Gegenstandes — insofern richtig dargestellt, als der Sieg Jesu über den Teufel, die Erlösung des menschlichen Geschlechtes, die Ankunft Jesu in der Vorhölle, wo die heiligen Väter und die Gerechten aufbewahrt wurden, gefeiert wird.

In allen mittelalterlichen Darstellungen unseres Gegenstandes nun, selbst noch in denen der Renaissancezeit, finden wir den Bericht unseres apokryphischen Evangeliums, freilich mit manchen Variationen, indem bald dieser bald jener Theil der Erzählung mehr premirt oder auch der ganze apokryphische Bericht bildlich behandelt wird. In einer großen Zahl von Darstellungen des 11. Jahrhunderts, wie in dem alten Portale von St. Paul außerhalb Roms, auf der Pala d' oro zu Venedig und in einem „Exultet" aus der Collection d'Agincourts[2], ist mehr die Auferstehung als die Hinabfahrt Christi in die Vorhölle dargestellt; man sieht hier den Erlöser nicht hinein-, sondern heraustreten aus dem Limbus.

Eigenthümlich ist, daß das Evangelium Nicodemi Jesum die Gerechten aus der Vorhölle ins irdische Paradies führen läßt, wo Enoch und Elias und der reumüthige Schächer ihrer warten, also den limbus patrum vom paradisus unterscheidet. Diese Eigenthümlichkeit ist, wie mir scheint, auf der Bronzethüre zu Pisa aus dem 11. Jahrhundert bildlich dargestellt. Links führt wie gewöhnlich der Auferstandene die Gerechten aus der Vorhölle, indem

[1] Nach Tappehorn, Die Apokryphen S. 61—63.
[2] *Grimoüard de St-Laurent,* Guide de l'art chrét. IV, 360.

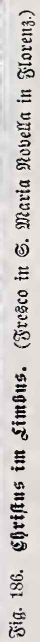


Fig. 186. **Christus im Limbus.** (Fresco in S. Maria Novella in Florenz.)

er die Rechte des Vordersten, Adams, ergreift; rechts aber stehen unter einem Baume, der offenbar das Paradies andeuten soll, drei Männer — zwei, also Henoch und Elias, nebeneinander; hinter ihnen ein dritter, also wohl der Schächer —, welche die Erlösten erwarten.

Dem apokryphischen Evangelium des Descensus Christi ad inferos ist auch das griechische Malerhandbuch[1] gefolgt, welches die Scene sehr erweitert. „Die Hölle, wie eine dunkle Höhle unter Bergen, und die Engel, glänzend begleitet, binden mit Fesseln Beelzebub, den Obersten der Finsterniß, und sie schlagen einige der Teufel und verfolgen die andern mit Lanzen. Und verschiedene Menschen nackt und mit Fesseln gebunden schauen nach oben, und viele Schlösser sind zerbrochen, und die Thore der Hölle sind ausgerissen, und Christus tritt auf dieselben und hält Adam mit der Rechten und die Eva mit der Linken. Und zu seiner Rechten steht der Vorläufer und zeigt auf Christum. Und David ist neben ihm und andere gerechte Könige mit Nimben und Kronen. Links Jonas und Isaias und Jeremias, die Propheten. Und der gerechte Abel und viele andere, alle mit Nimben, und im Kreise um sie unermeßliches Licht und viele Engel." Während wir hier die Teufel von den Engeln überwunden sehen, suchen sie sich in einer Miniatur des 13. Jahrhunderts (in der Pariser Staatsbibliothek[2]) noch zu wehren; sie sind hier der Aufforderung des Hades: „Befestiget gut die ehernen Thore und die eisernen Riegel und bewahret meine Schlösser u. s. w." getreulich nachgekommen. Aus einem Thore treten, Adam und Eva an der Spitze, die Gerechten; Christus mit dem Kreuze empfängt sie; auf den Thürmen des befestigten Thores haben sich Teufel zur Vertheidigung postirt, Christus aber hat bereits mit dem Kreuzesstab das eherne Thor zerbrochen, und dieses stürzt samt zwei Teufeln zu Boden; auf einen andern Teufel ist Christus getreten. Wir glauben hier die Worte des heiligen Kirchenlehrers und Cardinals Bonaventura wieder zu hören, die er in dem schönen Büchlein „Der Lebensbaum"[3] niedergeschrieben hat: „Unser allmächtiger Löwe aus dem Stamme Juda erhob sich gegen den Starkbewaffneten (Luc. 11, 21), raubte ihm seine Beute, zerbrach die Thore der Hölle, fesselte die alte Schlange, entwaffnete die Oberherrschaften und die Gewalten, führte sie muthvoll einher und triumphirte über sie öffentlich durch sich selbst... Da vernichtete der wahre Samson sterbend das feindliche Heer. Da führte das unbefleckte Lamm im Blute seines Bundes die Gefangenen aus der wasserleeren Grube (Zach. 9, 11). Da ist den Bewohnern der Landschaft des Todesschattens ein Licht aufgegangen

[1] Schäfer S. 207.

[2] Abbildung bei *Grimouärd* l. c. IV, 362.

[3] Vgl. Der Lebensbaum. Aus dem Lateinischen des hl. Bonaventura (Freiburg, Herder, 1886), S. 46 f.

(Is. 9, 2) und erglänzte die schon ersehnte Klarheit eines neuen Lichtes." Diese letztern Worte erinnern bezüglich der Oertlichkeit der Hölle mehr an die ältesten Darstellungen, denen auch das Malerhandbuch gefolgt ist und die uns eine dunkle Höhle unter Bergen zeigen. Im spätern Mittelalter wird die Hölle als eine Burg dargestellt, deren umgestürzte Pforten der Heiland unter die Füße tritt. Und damit auch der Humor nicht fehle, ist der Teufel später gewöhnlich unter das eingestürzte Thor gerathen und wird so jämmerlich zerdrückt, indem der Heiland oft noch selbst auf dem Thore steht und dieses beschwert. Ein Relief am Taufstein zu Streckenhorst[1] zeigt die Hölle als eine solche Burg, innerhalb der der Teufel mit einem Ringe um den Hals an eine Säule gebunden und an Händen und Füßen gefesselt dasitzt (in iudicium magni diei, *vinculis aeternis* sub caligine reservavit. Ep. Iudae v. 6).



Fig. 187. Fiesole, **Christus in der Vorhölle.** (S. Marco in Florenz.)

Simone di Martino (nach andern Taddeo Gaddi) stellt in der Spagnoli-Kapelle von S. Maria Novella zu Florenz (Fig. 186) den Limbus als eine Felsenhöhle dar, aus der die Gerechten des Alten Bundes in unübersehbarer Schar, alle mit Nimbus, worin ihr Name genannt, dem Heilande, der die Auferstehungsfahne trägt, entgegengehen. Der Satan liegt überwunden unter dem Thore, andere Teufel schauen aus einer zweiten Felsenhöhle voll Ingrimm dem Vorgange zu. Mit unsäglichem Ernste und heiliger Ehrfurcht kommen die Seligen dem Heiland entgegen, die größte Erwartung und freudigste Erregung hat sie ergriffen. Fra Angelico da Fiesole stellt

[1] Abbildung bei Otte I, 542.

in seinen Fresken zu S. Marco zu Florenz (Fig. 187) den Limbus als eine Felsenhöhle dar, zu der eine mit Eisen befestigte Thüre hineinführt; diese liegt aus ihren Angeln gehoben auf dem Boden und eine der Teufelsgestalten unter ihr. Der Heiland mit der Siegesfahne ist eben eingetreten. Er ist mehr schwebend auf einer Wolke stehend dargestellt und reicht Abraham, dem Vater der Gläubigen, seine Rechte. Unter den Gefangenen, die alle den Nimbus tragen, erkennen wir außer Adam und Eva, die zuerst folgen, noch Moses und David. Die Teufel ziehen sich machtlos und besiegt zurück und verbergen sich in den Schluchten der Felsenhöhlen, von hier aus ihre Grimassen gegen den Vorgang schneidend. In einer andern Darstellung desselben Meisters in der Akademie zu Florenz ist eine größere Anzahl der Erlösten kenntlich gemacht. Zuvorderst sind Adam und Eva, dann folgen sich die Patriarchen Noe, Abraham u. s. w. Der Satan selbst ist überwunden und hat aufgehört, dort zu herrschen; unter den Thoren seines Reiches ist er zerdrückt, aber seine Gehilfen sind noch nicht wie in S. Marco geflohen; ihre Wuth hat sich bis zur Raserei gesteigert, und offenbar, um die Schrecklichkeit ihres Aufenthaltes noch deutlicher zu zeigen, bekämpfen sie sich untereinander.

---

e) Die Verherrlichung Jesu.

1. Die Auferstehung Jesu.

Der Haupt- und Grundgedanke, der sich durch die ganze bildliche Darstellung in den Katakomben hindurchzieht, ist eigentlich der der Auferstehung. Allerdings finden wir die Auferstehung des Herrn als historische Thatsache weniger in der altchristlichen Kunst abgebildet; selbst dann noch, als man es wagte, einzelne Begebenheiten aus dem Leben Jesu wiederzugeben, findet man diese That nur andeutungsweise, jedoch für jeden Gläubigen leicht verständlich; den Grund hierfür kennen wir. Um so öfter aber tritt das Ostergeheimniß in den Katakomben in symbolischer und allegorischer Weise auf. Jene Person des Alten Testamentes, die vom Herrn selbst als Typus seiner Auferstehung hingestellt wurde (Matth. 12, 39), Jonas den Propheten, findet man auf Wandgemälden und Sargreliefs, auf Lampen und Medaillons, auf Goldgläsern und gewöhnlichen Grabsteinen[1]; auch Daniel, errettet aus dem Rachen des Löwen, muß in typischer Stellvertretung den von den Todten Auferstandenen repräsentiren und die Gläubigen an das Ostergeheimniß erinnern. Ein selteneres Vorbild der Auferstehung ist der Patriarch Joseph.

---

[1] Vgl. *Kraus*, Roma sott. p. 280.

Als man es im 5. Jahrhundert wagte, die Auferstehung Christi selbst darzustellen, war diese Darstellung doch noch mehr eine symbolische und andeutungsweise als deutliche. Anfangs zeichnete der christliche Künstler neben ein meistens mit Edelsteinen verziertes Monogramm ☧ oder ein von einem Monogramm ☧ (das von einem Lorbeerkranze umgeben ist) überragtes Kreuz zwei Soldaten, die, gestützt auf ihre Schilde, aufrecht stehen. Ausführlicher finden wir diesen Gedanken in dem schon öfter erwähnten Sarkophag im Lateranmuseum (Fig. 188) aus dem 4. oder 5. Jahrhundert dargestellt. Man sieht hier ein sogen. lateinisches Kreuz, hinweisend auf Christi Erlösungstod; über dem Kreuze hält ein Adler das Monogramm, das von einem Kranze (dem Symbol der ewigen Belohnung) umgeben ist. Auf dem Kreuzesbalken sitzen zwei Tauben als Sinnbilder der durch Christi Tod Erlösten und jetzt an der ewigen Belohnung theilnehmenden Seelen. Unter dem Kreuze sitzen zwei Wächter, der eine schlafend auf seinen Schild gestützt, der andere wachend und in die

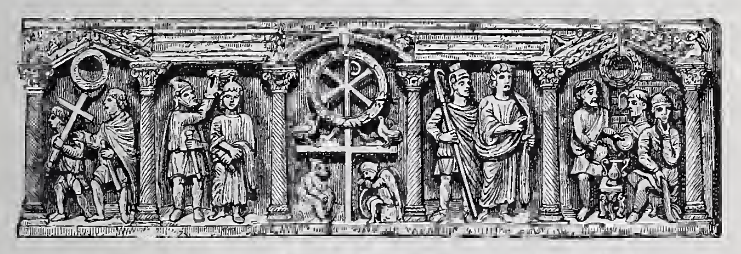


Fig. 188. **Auferstehung Christi mit andern Scenen aus der Passion.**
(Sarkophag aus dem Lateran.)

Höhe schauend, nachdenkend über das stattgehabte Wunder der Auferstehung [1]. Fast gleiche Darstellungen haben ein Sarkophag von Soissons und einer von Arles. Ein Sarkophag in S. Celso in Mailand [2] läßt auf der einen Seite des thurmähnlichen, leeren Grabes den Engel und die beiden, eben zum Grabe gekommenen Marien sehen. Die eine der Frauen mit gesenktem Haupte zeigt mit der Rechten auf die vor dem Grabe liegenden Leintücher, während die andere zum Engel emporschaut. In all diesen Darstellungen finden wir, daß nicht das Ereigniß der Auferstehung selbst, sondern nur eine Begebenheit, die mit jener in Verbindung steht, wiedergegeben ist. Auch der *Codex Egberti* [3] hat nicht die Auferstehung selbst, sondern nur die heiligen Frauen am Grabe und den Engel; auf einem andern Blatte [4] aber sehen wir das leere Grab, dabei zwei Engel und wie der Heiland der Maria Magdalena im Garten erscheint. Auch in den andern Evangelienhandschriften

[1] Vgl. Real-Enc. I, 103. [2] *Garrucci* tav. 315 [5].
[3] Kraus Taf. LII. [4] Ebd. Taf. LVI.

um das Jahr 1000 finden wir noch nicht den Auferstandenen selbst, sondern entweder die heiligen drei Frauen am Grabe, wie in denen von Gotha und Bremen oder an der Bernwardsäule zu Hildesheim, oder wir treffen Petrus und Johannes am Grab, wie in der Aachener Evangelienhandschrift[1], wo hinter der Grabhöhle vier Bäume sichtbar werden, welche den Garten sinnbilden und wo die Leichentücher des Herrn in einen runden Knäuel zusammengewickelt sind. Ein rothes Tuch, welches das Gesicht des Bestatteten bedeckte, liegt auf dem Grabstein. Petrus, der in ein grünes Oberkleid gehüllt ist, beugt sich forschend mit vorgestreckten Händen zur Stelle, wo die Leiche des Meisters ruhte. Johannes steht in einem rothen Ueberwurfe hinter seinem Gefährten und ahmt dessen Bewegung nach. Magdalena schaut verschleiert hinter dem Grabeshügel vor. Neben diesen Osterdarstellungen haben die genannten Codices auch die, wie Jesus der Magdalena, den Jüngern von Emmaus und den Aposteln erscheint. Auch ein Henkelkelch im Cistercienser-Nonnenkloster Marienstern bei Kamenz mit sechs Reliefmedaillons an der Cuppa, wohl aus dem 12. Jahrhundert, hat ebenfalls nur das offene Grab, den Engel, die Frauen und die schlafenden Wächter[2]. Woher diese Erscheinung, daß wir bis dahin so oft nicht den Heiland selbst erblicken, wie er gerade glorreich das Grab verläßt?

Es mag dies neben dem, daß die frühchristliche Kunst so besonders das Geheimniß betonen und doch vor profanen Augen bewahren wollte, seinen Grund auch darin haben, daß die Engel des Himmels selbst der Welt nur das vollbrachte Geheimniß bezeugen und verkünden. Es ist in der heiligen Osternacht das Geheimniß der Auferstehung des Gottmenschen eingeschlossen, wie das Geheimniß seiner Geburt in der heiligen Weihnacht. Aus unverletztem Mutterschoße war der Herr zur Welt geboren worden, und aus unverletztem Grabe, dessen Siegel nicht zerbrechen, erhebt sich in glorreichem Auferstehungsleibe der „Erstgeborne von Todten". Kein sterbliches Auge sah dieses Wunder der Wunder. Wie sollte es zudem der an technischen Mitteln so armen frühchristlichen Kunst möglich gewesen sein, den verklärten auferstandenen Leib Christi auch nur andeutungsweise wiederzugeben!

Wir haben aber auch noch einen andern Grund für eine solche Art künstlerischer Behandlung der Auferstehung Christi im Mittelalter, und dieser wird wohl in den geistlichen Schauspielen dieser Zeit zu suchen sein. Diese drangen nach und nach selbst in die Kirchen ein und spielten sich dort namentlich vor den heiligen Gräbern ab. Wo nicht förmliche Schauspiele aufgeführt wurden, gab es doch dramatische Scenen. Eine merkwürdige Reliquie hiervon findet sich heute noch und zwar an keinem geringern Orte

[1] Beissel Taf. XXXII. [2] Abbildung bei Otte I, 543.

als im römischen Meßbuche. Es ist die Ostersequenz Victimae paschali. Sie ist unverkennbar für ein dramatisches Recitativ gedichtet. Wie dasselbe ausgeführt wurde, darüber geben die mittelalterlichen Ritualbücher des 14. Jahrhunderts folgende Aufschlüsse: Am Ostersamstag abends begab sich eine Procession zum „heiligen Grabe" und begleitete das Allerheiligste zurück zum Hochaltar. Dann begann die Ostermette. Unmittelbar vor dem Tedeum aber zog eine zweite Procession zum Grabe. Drei Sänger in priesterlichen Gewändern, mit Rauchfässern in den Händen, traten vor als Repräsentanten der drei Marien und sangen:

Quis revolvet nobis lapidem ab ostio monumenti,
quem tegere cernimus sanctum sepulcrum?

Zwei Chorknaben innerhalb des heiligen Grabes, als Engel gekleidet, respondirten:

Quem quaeritis, o tremulae mulieres, in hoc tumulo, gementes?

Die drei Sänger:

Iesum Nazarenum Crucifixum quaerimus.

Die Chorknaben:

Non est hic, quem quaeritis, sed cito euntes nuntiate
discipulis eius et Petro, quia surrexit Iesus.

Darauf traten die Chorknaben aus dem „heiligen Grabe" und zeigten Linnentücher vor mit den Worten:

Venite et videte locum, ubi positus erat dominus, Alleluja!

Die drei Sänger kehrten nun zum übrigen Clerus zurück und sangen:

Ad monumentum venimus gementes, angelum Domini
sedentem vidimus et dicentem, quia surrexit Iesus!

Hierauf begann der ganze Chor die Sequenz:

Victimae paschali
Laudes immolent Christiani;
Agnus redemit oves,
Christus innocens patri reconciliavit peccatores.
Mors et vita duello conflixere mirando,
Dux vitae, mortuus, regnat vivus!

Hierauf fragt eine Stimme:

Dic nobis, Maria, quid vidisti in via?

Erster Sänger (Maria Magdalena):

Sepulcrum Christi viventis et gloriam vidi resurgentis!

Chor (zum zweiten Sänger):

Dic nobis, Maria, quid vidisti in via?

Zweiter Sänger (Maria Jacobi):

Angelicos testes, sudarium et vestes!

Chor (zum dritten Sänger):

Dic nobis, Maria, quid vidisti in via?

Dritter Sänger (Maria Salome):

Surrexit Christus, spes mea! Praecedet vos in Galilaeam!

Dann sang der ganze Chor den Schluß:

Scimus Christum surrexisse a mortuis vere,
Tu nobis victor rex miserere! Amen. Alleluja.

Es hatte so bei dieser Art der dramatischen Darstellung das Bild des Auferstandenen natürlich keinen Platz und konnte keinen haben. Als Verfasser der Ostersequenz Victimae paschali wird in einer Einsiedlerhandschrift aus dem 11. Jahrhundert Wigo genannt. Er war Weltpriester am Hofe Kaiser Konrads II., Dichter, Tonsetzer und Geschichtschreiber[1]. Gerade um dieses Jahrhundert aber sehen wir in den bildlichen Osterdarstellungen nie oder fast niemals den Auferstandenen selbst, sondern nur die verschiedenen Scenen beim heiligen Grabe, wie sie der Osterhymnus des Missale romanum anführt.



Fig. 189. **Auferstehung Christi.** (Oelampulle aus Jerusalem.)

Indessen zeigt doch auch schon ein Grab in der Krypta von S. Maximin den Heiland an der Oeffnung des Grabes und seine Hand zum Zeichen der Anrede gegen die beiden Soldaten (der eine mit Schild, der andere mit Lanze) ausstreckend. Auch gibt ein durch Gregor d. Gr. der Königin Theodelinde gesandtes und jetzt zu Monza aufbewahrtes Oelfläschchen den auferstandenen Heiland in seiner Verklärung, von einer leichten Wolke umschattet und in einem Garten, wo er der hl. Magdalena erscheint (Fig. 189). Diese letzteren Darstellungen bilden nun offenbar den Uebergang zu den mittelalterlichen und neuen Compositionen. Das christliche Auge wollte sich jetzt nicht mehr bloß mit dem Gedanken an die Auferstehung begnügen, sondern wollte den Auferstandenen auch in figura schauen, und die christliche Kunst kam anfangs diesem Wunsche auf zweierlei Art entgegen: einmal dadurch, daß sie den Herrn darstellte, wie er den heiligen Frauen erschien; dann dadurch, daß sie ein Doppelbild schuf, worin auf dem einen der Engel den Frauen erscheint, auf dem andern aber der Auferstandene für sich allein zu sehen ist, gleichsam ohne Theilnahme an dem historischen Vorgange. In letzterem Falle kann man

[1] Vgl. Dr. Hefele in Tübinger Quartalschrift 1886, S. 469.

mitunter im Zweifel sein, ob hier nicht Auferstehung und Himmelfahrt zugleich gegeben sein sollen, wie es namentlich auf Grabmonumenten öfter vorkommt, um die Hoffnung der einstigen Auferstehung anzudeuten. Die erste Art sehen wir in dem schon öfter erwähnten Osterleuchter der St. Paulsbasilika vor den Mauern Roms aus dem 12. Jahrhundert. Der Auferstandene, ein Kniestück, steht hier unter einem Bogen; in der rechten Hand hält er eine Scheibe, worin ein Kreuz, in der linken eine Art Triumphkreuz. Es sieht das Ganze



Fig. 190. Giotto, Noli me tangere. (Arena zu Padua.)

wie ein erster Versuch aus, die Thatsache der Auferstehung selbst darzustellen. Der Erlöser macht aber keine Bewegung, um etwa fortzuschreiten; er ist wohl lebend, aber unbeweglich. Daneben wollte der Künstler die Himmelfahrt Christi darstellen und that es so, daß Christus lehrend in der Mandorla und auf einem doppelten Regenbogen sitzend erscheint. Die niedergestürzten Wächter, die eigentlich zum ersten Bilde gehören, sind hier beigegeben, und ebendadurch sieht man, daß der Bildner die beiden Geheimnisse der Auferstehung und Himmelfahrt Christi im Zusammenhang geben wollte. Ein Beispiel der zweiten

Art findet sich auf einem in Bamberg entdeckten, jetzt im Museum zu München befindlichen Elfenbeinrelief[1], wohl aus dem 6. Jahrhundert; das heilige Grab ist hier als sehr reich verziertes, von hoher Kuppel überwölbtes Tempelchen dargestellt (wohl Nachbildung der heiligen Grabeskirche), die Wächter sind an dies Grab angelehnt. Der eine schläft, der andere schaut und zeigt aufwärts. Vor dem Grabtempel sitzt der Engel und redet zu den Frauen; unmittelbar darüber steigt der Heiland beflügelten Schrittes einen Berg empor. Eine Hand aus der Wolke empfängt ihn; von den zwei Jüngern, die bei ihm sind, verdeckt der eine mit der Hand die Augen, der andere schaut staunend aufwärts. Diese Combination von Auferstehung und Himmelfahrt ist zu verfolgen bis zum 12. Jahrhundert. Hier spricht also das Bild zum Beschauer: Christus ist von den Todten auferstanden, siehe das leere Grab; der, dem es einst zur Ruhestätte diente, ist da oben in Glorie und Herrlichkeit. So wurde das Verlangen des christlichen Herzens, Christus selbst auf dem Auferstehungsbilde zu sehen, befriedigt[2].

Das erste Beispiel einer Darstellung, wie der Erlöser soeben das Grab verläßt, will man an einem Reliquienkästchen von St. Albin zu Köln finden, das ins 13. Jahrhundert gesetzt wird. Der Heiland hält hier das Linnentuch in der einen Hand, in der andern die Kreuzesfahne, und tritt mit dem einen Fuße auf das Grab, das die Gestalt eines Sarkophages hat; mit dem andern macht er ebenfalls eine Bewegung. Und diese Art der Darstellung besteht während des ganzen 14. Jahrhunderts. Auch schon das Malerhandbuch der Griechen hat diese Auffassung: „Ein Grab, ein wenig geöffnet, und zwei Engel mit leuchtenden Gewändern sitzen an dessen Ecken; und Christus tritt auf den Deckel des Grabes, segnet mit der Rechten und hält mit der Linken eine Fahne mit goldenem Kreuze; und unter ihm Soldaten, die einen fliehen, die andern liegen wie todt zur Erde; und in der Ferne sind die Salbölträgerinnen, welche die Salben halten.“[3]

Cimabue hat in San Francesco zu Assisi das Ostergeheimniß noch bloß durch das leere Grab und die Engelsbotschaft dargestellt; Giotto desgleichen in der Arena zu Padua, hat aber daneben noch das Noli me tangere gemalt mit einer herrlichen Gestalt des Auferstandenen (Fig. 190). In der Akademie zu Florenz dagegen ist von ihm ein Medaillon, in dem er einen gewaltigen Schritt vorwärts macht und den Auferstandenen über den niedergestürzten Wächtern mit dem Siegesbanner in herrlichem Schwunge über die Lüfte aufschweben läßt. Diese Art, den Auferstandenen in die Osterscene hereinzunehmen und ihn schwebend darzustellen, finden wir nun in der

[1] *Garrucci* tav. 459[4].

[2] Vgl. Keppler im Archiv für christl. Kunst 1884, S. 68.

[3] Schäfer S. 208.

Folgezeit sehr oft. Angelo Gaddi ahmt in der Sacristei von S. Croce in Florenz dieses schöne Motiv nach und ebenso Taddeo Gaddi in der Spagnoli-Kapelle von S. Maria Novella daselbst (Fig. 191). Zuoberst



Fig. 191. Taddeo Gaddi, **Auferstehung Christi.** (S. Maria Novella in Florenz.)

sehen wir hier den in den Lüften schwebenden, mit goldener Mandorla umgebenen Heiland, mit der Auferstehungsfahne in der Rechten und einem Palmzweig in der Linken sehr sinnreich den Beginn und Schluß des Leidens anzeigend; unter ihm erblicken wir das sarkophagartige offene Grab, auf welchem

je zu beiden Seiten ein Engel sitzt, dem Beschauer zugekehrt; am Fuße des Grabes liegen oder sitzen schlafend sechs Wächter, und links sehen wir drei heilige Frauen — wundervoll schöne, in Gesicht und Gewand dargestellte Gestalten, voll Großartigkeit — dem Grabe zugehen, und rechts erscheint der Auferstandene in weißem Gewande und mit der Auferstehungsfahne der hl. Magdalena. Eine schöne und nachahmungswerthe Composition ist auch die von Niccolo di Pietro Gerino um 1390 in der Sacristei von S. Croce zu Florenz. Christus ist über dem offenen Grabe schwebend in einer Mandorla dargestellt, die Rechte erhebend und in der Linken die Auferstehungsfahne; je drei anbetende Engel schweben zu seinen Seiten, im Hintergrunde sehen wir Felsenlandschaft und im Vordergrunde schlafen die Wächter am Fuße des Grabes. Eine gewaltige Hoheit liegt in dieser Gestalt des Auferstandenen.

Einzig schön in seiner Art hat Fiesole auch diesen Gegenstand behandelt und ihn in einer Zelle von S. Marco gleichfalls zu einem Contemplations-Bilde gemacht. Jesus erscheint in den Lüften in zartester Beleuchtung; eine Wolke verhüllt die Füße und entzieht zugleich seinen Anblick den suchenden Frauen. Der Herr ist im Bilde, aber nur für den Betrachtenden ist er da; die heiligen Frauen sind soeben zum Grabe gekommen und sehen den Engel und das offene Grab. Die Enttäuschung und die Trauer ist in ihnen ausgezeichnet tief und innig ausgedrückt; eine ist sogar für die Worte des Engels ungläubig und schaut selbst in die Tiefe des Grabes hinab. Von unbeschreiblicher Feinheit ist besonders das Profil des Engels; es ist eine jener wahrhaft himmlischen Erscheinungen, wie sie Fiesole so oft gemalt hat. In der vaticanischen Galerie ist eine Auferstehung von Perugino (Fig. 192), wo Christus ebenfalls, von einer Mandorla umgeben, in den Lüften schwebt, mit der Siegesfahne in der Linken, die Rechte wie redend erhoben. Zu seinen Seiten schweben zwei Engel und im Hintergrunde sieht man eine weite Landschaft. Das sarkophagartige Grab ist offen und drei Wächter schlafen davor, während ein vierter davonflieht. In einer vaticanischen Miniatur (Fig. 193) schwebt Christus unmittelbar über dem Grabe, hat in der Linken die Auferstehungsfahne und erhebt segnend die Rechte. Fra Bartolommeo hat im Jahre 1516 die Auferstehung in jenem großartigen Werke gemalt, das einstens der Florentiner Kaufmann Salvator Billi zur Verherrlichung des Erlösers, dessen Namen er führte, für seine Cappella der S. Annunziata zu Florenz als Altarbild bestellte. Das Hauptbild ist jetzt im Palazzo Pitti (Nr. 159) daselbst und zeigt den Auferstandenen mit den vier Evangelisten. Auf einem Basament ist die vorwärtsschreitende, majestätische Gestalt des Erlösers postirt, die Rechte zum Segen erhoben, in der Linken einen Kreuzstab. Ein weißes Gewand, auf der rechten Schulter geknüpft, verhüllt den untern Theil des Körpers.

Um ihn sind die vier Evangelisten geordnet, welche sich zu ihrer evangelischen Mission bereiten. An dem Basament ist ein Rundbild mit einer Landschaft; darüber steht ein Kelch; zwei Engel halten Bild und Kelch zugleich. „Der dieser Composition zu Grunde liegende Gedanke tritt", wie E. Frantz[1] sagt, „mit der höchsten Einfachheit und überzeugender Gewalt hervor. Von den Propheten verkündet, ist in Christo das Heil, der erhabene Lehrer der Welt erschienen, der durch die Evangelisten allen gepredigt ist und dessen Gnade in dem sichtbaren Gottesreiche auf Erden, dessen geheimnißvollen Mittelpunkt das heilige Meßopfer bildet, allen zugänglich geworden ist. Der Erlöser ist der Mittelpunkt alles religiösen Lebens, in seiner Erscheinung schmelzen die beiden Testamente zusammen. Das ewige Wort ist Anfang, Mitte und Vollendung alles irdischen Seins, Grund- und Eckstein alles wahren Heils. In der unvergleichlichen und großartigen Gebärde des Segnens liegt die göttliche Würde und Macht beschlossen. Er segnet die Welt, der er für alle Zeit angehört: dem Alten Bunde durch die Verheißung, dem Neuen durch das Evangelium und das mystische Opfer in der Kirche, das bis zum Ende der Welt dauern wird."

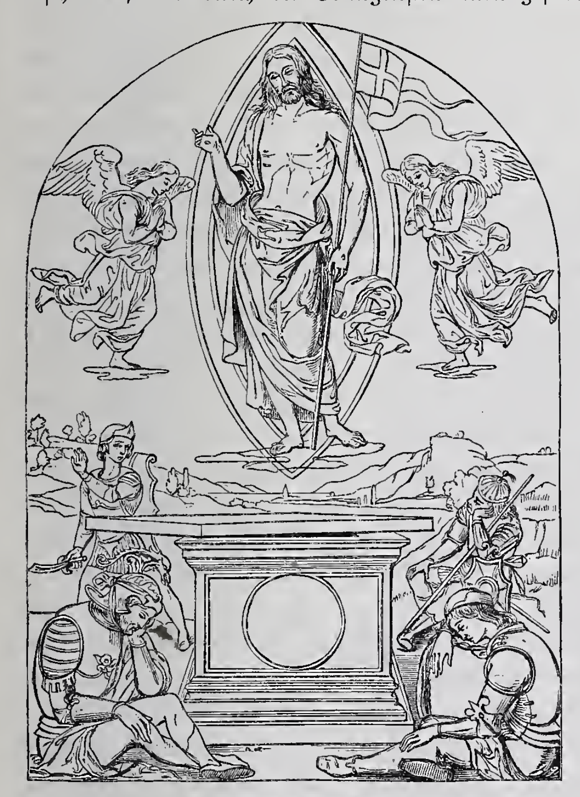


Fig. 192. Perugino, **Auferstehung Christi.** (Vatican in Rom.)

Viel Schwierigkeit hat namentlich den Künstlern des Mittelalters das Hervortreten Christi aus dem Grabe gemacht; am unbeholfensten zeigen sich besonders jene altdeutschen Darstellungen, in denen Christus gewöhnlich den einen Fuß bereits auf den Rand des Sarkophages setzt, den andern aber noch in der Tiefe des Grabes stehen hat oder den rechten Fuß auf dem Boden außerhalb des

[1] Fra Bartolommeo della Porta S. 106.

Grabes bereits aufstellt, während der linke noch im Grabe steht, wie z. B. in einem Kupferstich von Schongauer (Fig. 194.) Einige, z. B. der Meister der sogen. Lyvensbergischen Passion in einer Tafel des Wallraf-Museums zu Köln (Nr. 158), haben sich dadurch zu helfen gesucht, daß sie den Auferstandenen hinter das sarkophagartige Grab stellten und so die Füße ganz verdeckten. Am besten wird aber die mündige christliche Kunst fahren, wenn sie den Heiland, wie wir es oben bei den italienischen Hauptmeistern sahen, in schwebender Haltung abbildet. Abgesehen von der Erleichterung für die Composition, zeigt diese Auffassung am deutlichsten den Verklärungszustand und den Triumph des Erlösers über Tod und Hölle an. Ein ganz verfehlter Gedanke aber ist es, wenn, wie man in neuern Auferstehungsbildern öfters sehen kann, den Auferstandenen Augen und Arme sehnsuchtsvoll nach dem Himmel erheben läßt; wenn er, wie ein aus den Banden des Todes Befreiter, sehnsuchtsvoll nach seinem Befreier und Erlöser schaut, den er in des Himmels Höhen sucht. Dadurch ist doch gewiß nicht der Triumph des Erlösers, sondern vielmehr das Frohlocken eines Erlösten ausgedrückt. Der Auferstandene ist ja der Erlöser selbst, der mit eigener göttlicher Macht, nicht aber durch fremde Hilfe aus dem Grabe sich erhob und dadurch seiner Person das Siegel der Gottheit aufdrückte. Die Gestalt Christi muß die Gottheit widerstrahlen, durch welche allein das Ereigniß der Auferstehung überhaupt möglich war. Der Ausdruck der göttlichen Allmacht, vermöge welcher Christus vom Tode auferstanden, muß auf seinem Angesichte ausgedrückt sein. Das Attribut eines Triumphators allein, also eine Fahne in der Hand, wie er gewöhnlich dargestellt wird, genügt hier nicht, ja wir finden dieses Attribut nicht einmal unbedingt für nothwendig; ein Bild kann sogar um soviel kunstvoller sein, wenn wir ohne dasselbe nur allein in der Haltung des Körpers und in dem Ausdrucke des Gesichtes und der Bewegungen den aus eigener Macht auferstandenen Heiland, also den über Tod und Hölle siegreichen Gottmenschen, zu erkennen vermögen. Bei der Ausführung eines Auferstehungsbildes in Holz oder Stein muß ein christlicher Künstler auch darauf bedacht sein, daß ein nothwendiges Merkmal des auferstandenen Heilandes die Wundmale an Händen und Füßen und in der linken Seite sind; wir sagen: ein nothwendiges Merkmal, weil der Künstler wohl unterscheiden muß zwischen dem noch sterblichen Leibe Christi vor seinem Tode und dem verklärten Leibe Christi nach seiner Auferstehung. Wenn Christus nach seiner Auferstehung öfters bei verschlossenen Thüren in der Mitte seiner Jünger erschien, so trug seine Gestalt immer die Wundmale seines Leidens. Am allgemeinen Gerichtstage aber werden diese Wundmale und das Kreuz in himmlischem Glanze erstrahlen, das ist in der Heiligen Schrift begründet. Ein Künstler aber darf sich bei Vornahme solcher bildlichen Darstellungen nicht willkürlich über den Inhalt des Buches aller Bücher hinwegsetzen.

Was die Form des heiligen Grabes anbelangt, so gab man ihm früher, als man nur die heiligen Frauen am Grabe darstellte oder bloß die Engel, durchaus eine monumentale Gestalt. Beda Venerabilis sagt über dieselbe: „Das Grabmal war ein kreisförmiges Gebäude, welches aus dem



Fig. 193. **Auferstehung Christi.** (Aus dem Brev. Cod. Vat. lat. Urb. 599.)
(Nach Beissel, Vaticanische Miniaturen. Freiburg, Herder, 1893.)

naheliegenden Felsen gehauen und so hoch war, daß ein Mann in demselben kaum seine Arme ausstrecken konnte, und gegen Osten eine Oeffnung hatte; darinnen, und zwar gegen Norden, war der Platz für den Leichnam des Herrn, der aus demselben Stein gemacht und sieben Schuh lang war." Fast meint man, wenn man diese Worte liest, der Verfertiger der Bronzethüren von

Pisa im 11. Jahrhundert habe bei Bildung seines heiligen Grabes dieselben vor Augen gehabt. Wir sehen hier ein solches kreisförmiges Gebäude, eine Art kleiner Kirche mit einer kreisrunden Kuppel, die von zwei Säulen getragen ist; unter ihr ist das sarkophagartige Grab, auf dessen Mitte ein Engel sitzt, während an seinem Fuße drei Wächter schlafen und von links drei heilige Frauen dazukommen. Die spätern Künstler haben das Grab immer wie einen am Boden stehenden Sarkophag behandelt, ein Widerstreit freilich mit der historischen Richtigkeit und dem heiligen Text (Matth. 27, 60); der Grabstein ist bei ihnen fast stets eine flache, dem obern Theile des Grabes angepaßte Platte, auf welcher der Engel sitzt. Wir finden gewöhnlich keine Spur eines Felsens, von dem die Heilige Schrift redet; höchstens sieht man einen solchen zierlich klassischen Sarkophag am hohen Eingang zu einer Höhle oder in einer solchen, wie auf den Darstellungen Fra Angelicos oder Mantegnas. In San Apollinare Nuova zu Ravenna bildet das Grab einen kleinen Tempel mit vier Säulen; man sieht den Deckel vom Grabe abgehoben, der Engel aber sitzt außerhalb des Tempelchens auf einem Steine, während von rechts her zwei heilige Frauen kommen.

Die schlafenden Wächter finden wir schon an der Thüre zu Pisa, und sie sind seit dem 13. Jahrhundert fast die Regel. Nun haben aber die Wächter nach der Erzählung der heiligen Urkunden nicht geschlafen, sondern wurden von den Synedristen bestochen, daß sie aussagten, sie hätten geschlafen. Die darstellende christliche Kunst hat hier eigentlich der Lüge des Synedriums Unterstützung geleistet. Wie kam sie zu diesem Irrthum? Ohne Zweifel wollte, wie Keppler[1] meint, die älteste Kunst die Wächter nicht schlafend darstellen, sondern nach Matth. 28, 4 halb todt; sie wollte sie so darstellen, aber die Mangelhaftigkeit ihres Kunstausdruckes legte in vielen Fällen eine Verwechslung beider ohnedem verwandten Zustände nahe. Der Candelaber von St. Paul, Giotto und Rafael lassen die Wächter unzweifelhaft durch höhere Macht zu Boden gestürzt sein, dagegen hat schon Cimabue seine Soldaten in förmlichen Schlaf gelegt. Rafael läßt in dem Entwurfe zu der Tapete mit dem Auferstehungsbild im Vatican Christus aus dem offenen Grab hervorschreiten und seinen Siegeslauf durch die zu Boden geworfenen Wächter hindurch nehmen. In zwei Punkten wird man aber seiner sonst großartigen Composition nicht zustimmen können. Nach ihrer Erzählung scheint die Grabthüre für das Herausgehen Jesu geöffnet worden zu sein; hierdurch wird die richtige Vorstellung verlassen, daß er mit dem verklärten Körper aus dem noch verschlossenen Grab hervorgegangen. Sodann sehen hier die Wächter den Herrn, was ebenfalls nicht als historisch richtig anerkannt werden kann. Doch

[1] Archiv für christliche Kunst S. 70.

geht Rafael noch nicht so weit wie Spätere, welche die Wächter mit Spießen und Hellebarden nach dem Verklärten stechen lassen. Die Auferstehung in Dürers Kleiner Passion bietet nach Keppler[1], dem wir hier wörtlich folgen, mehr als einen Vergleichungspunkt mit der Rafaelschen Composition. Bei Dürer ist das Grab noch fest verschlossen, das Siegel unverletzt. Davor steht, das Haupt im Strahlenglanz, die Rechte ausgestreckt, die Kreuzesfahne in der Linken, unter den schlafenden Soldaten der Auferstandene, ohne daß die Soldaten ihn sehen. Der Hauptgestalt ist ein majestätischer Ausdruck nicht abzusprechen; aber die Füße gerathen in eine Collision mit den Füßen der daliegenden Soldaten, welche jenen Ausdruck bedenklich abschwächt; man fühlt, wie nothwendig hier eine Erhebung der Figur in die Luft wäre. Hier ist aber doch noch ernster Gedanke und würdige Form. Für einen großen Theil späterer Auferstehungsbilder kann das von Annibali Caracci im Louvre als Paradigma gelten: der Heiland, zwar in Lüften schwebend, aber schwer und unvergeistigt, von einigen ordnungslos fliegenden Gewandfetzen umflattert, am Kreuzesstab ebenfalls ein vom Wind aufgebauschtes Leinwandstück, das sich ausnimmt, als wäre es zufällig von den Grabtüchern daran hängen geblieben. Die Höhepunkte der alten Kunst, die wir signalisirten, sind selten erreicht, nie überschritten worden.



Fig. 194. Schongauer, Auferstehung Christi. (Kupferstich.)

Von Darstellungen unseres Gegenstandes aus der neuern Zeit erwähnen wir ein Marmor-Hautrelief, das der Altmeister Achtermann für einen Seitenaltar der Kirche des Santo Campo dei Tedeschi (beim Vatican) in Rom nach den guten alten Mustern geschaffen hat. Wir sehen oben den Heiland in der Mandorla, die Rechte segnend erhoben, stehen, in der Linken die Siegesfahne; zwei schwebende Engel sind anbetend zur Seite, ein schönes Motiv, das wir schon bei Perugino gesehen; neun Engelköpfchen vertreten die sämtlichen Chöre der himmlischen Geister. Unten steht das leere Grab; von den vier Wächtern stürzen zwei entsetzt zu Boden, einer entflieht und nur einer schläft. Eine einfach schöne, harmonische Composition Schraudolphs im Dome

[1] A. a. O. S. 70.

zu Speier läßt den Auferstandenen zuerst der heiligen Jungfrau erscheinen, die vor ihm kniet und sehnsuchtsvoll die Hände nach ihm ausstreckt; neben der heiligen Jungfrau steht der Lilienstock und dabei sind Krone und Nägel. In der St. Apollinariskirche zu Remagen sehen wir die Scene der Auferstehung in zwei Darstellungen auf einem Bilde: unten sitzt der Engel vor der verlassenen Grabeshöhle in weißem Gewande; die eben erschienenen heiligen Frauen fahren erschreckt zusammen und die Wächter sind auf den Boden gefallen. Oben steht auf einer kleinen Wolke Christus der Auferstandene mit einer Fahne, die Rechte weit ausgestreckt; er ist von einem schwerfälligen, bauschigen weißen Mantel umhüllt und zwei Engel knien zur Seite. Das Ganze zeigt eine fast zu dramatische Bewegung.

Alle Evangelisten berichten übereinstimmend von den verschiedenen Erscheinungen, welche die heiligen Frauen, Maria Magdalena allein, Petrus, Johannes und die elf Apostel nach der Auferstehung des Herrn gehabt. Schon das Malerhandbuch[1] zeigt, wie „der Engel den Salbölträgerinnen erscheint und ihnen die Auferstehung verkündigt“; wie „Christus den Salbölträgerinnen erscheint und ihnen sagt: ‚Seid gegrüßt‘“; wie „Petrus und Johannes zum Grabe kommen und an die Auferstehung glauben“; wie „Christus der Magdalena erscheint“ u. s. w. Aber auch schon in den Evangelienhandschriften des deutschen Mittelalters um das Jahr 1000 werden diese biblischen Erzählungen behandelt, so z. B. „die drei Frauen am Grabe“ in den Handschriften von Gotha, Bremen und Trier; außerdem sehen wir den Gegenstand noch an der Bernwardsäule und in den Gemälden von Oberzell auf der Reichenau. „Petrus und Johannes am Grabe“ hat die Aachener Handschrift, „Jesus erscheint der Magdalena“ haben die Handschriften von Gotha, Bremen, Trier und Hildesheim und die Thüre von Hildesheim. Die „Jünger von Emmaus“ stellen dar die Gothaer und die Trierer Handschrift. „Wie Jesus den Aposteln erscheint“, hat nur die Trierer Handschrift. „Den ungläubigen Thomas“ haben die Handschriften von Gotha, Bremen, Trier und Aachen. „Jesus erscheint den Elfen“ haben Bremen und Trier.

2. Die Himmelfahrt Jesu.

Die Himmelfahrt des Herrn berichten uns in wenigen Worten nur die beiden Evangelisten Marcus (16, 19) und Lucas (24, 50—52); letzterer ausführlicher noch in der Apostelgeschichte (1, 9—12), woselbst er auch den Ort der Auffahrt angibt und das Erscheinen zweier Engel meldet. Diese Berichte geben der bildenden Kunst nur die Motive, daß der Heiland aufwärts

---

[1] Schäfer S. 209 f.

entschwebte, daß eine Wolke ihn aufnahm, daß, während die Zuschauer noch gegen den Himmel ihre Blicke gerichtet hatten, zwei „Männer in weißen Kleidern" (Engel) sie anredeten.

Das Fest der Himmelfahrt Christi wird schon von den Apostolischen Constitutionen als selbständiges Fest erwähnt und war jedenfalls schon im vierten Jahrhundert ein allgemeiner Feiertag; es heißt assumptio oder ascensio Domini, ἡ ἀνάληψις (nach Luc. 9, 51) und wird seit ältester Zeit im Zusammenhang mit der alten Quinquagesimalfeier von Ostern und Pfingsten, und zwar als Ende der sogen. Quadragesima paschae begangen[1]. Dieser Zusammenhang mit Ostern mag es erklären, warum man verhältnißmäßig erst spät eigenen bildlichen Darstellungen von der Himmelfahrt Christi begegnet; offenbar hat man in den Auferstehungsbildern anfangs den ganzen Ostercyklus zusammengefaßt und daher keine eigenen Himmelfahrtsbilder geschaffen. Und nachdem man auch angefangen hatte, die Himmelfahrt selbst darzustellen, ist dies zuerst meist im Zusammenhange mit der Auferstehung geschehen, und zwar theils bildlich, theils schriftlich. Gerade in einer der ältesten diesbezüglichen Darstellungen sehen wir nämlich beide Ereignisse, Ostern und Himmelfahrt, in einem Bilde vereinigt: in einem Elfenbeinbuchdeckel der Cimelien-Sammlung zu München, einer Arbeit des 6. Jahrhunderts, auf die wir zurückkommen werden.

Die auf die Himmelfahrt sich beziehenden Predigten der Kirchenväter, aus welchen das Brevier Auszüge enthält, und die kirchlichen Hymnen geben keine weitern Motive zur künstlerischen Darstellung, mit Ausnahme etwa zweier Stellen bei dem hl. Gregorius und beim hl. Augustinus. Ersterer sagt, der Erlöser sei nicht wie Elias auf einem feurigen Wagen und mit Unterstützung von Engeln emporgestiegen, sondern aus eigener Kraft, und letzterer scheint anzudeuten, daß bei der Himmelfahrt Engel erschienen sind und den Heiland umgaben[2]. In der erstern Stelle liegt wie eine Warnung für den Künstler, den Heiland nicht durch Engel tragen und stützen zu lassen, wie wenn er ihrer Hilfe bedurft hätte; letztere Stelle konnte veranlassen, den Heiland mit dienenden und anbetenden Engeln zu umgeben.

Angedeutet glaubte man die Himmelfahrt zuerst in einem Sarkophag des 4. Jahrhunderts, welcher im vaticanischen Cömeterium gefunden wurde. Allein es ist hier die Gesetzesübergabe an Petrus dargestellt[3].

---

[1] Vgl. Real.-Enc. Art. „Feste" I, 495.

[2] Breviar. Fer. II. post Domin. infr. oct. Ascens. De Homilia S. Gregorii, Lect. III: Redemptor autem noster non curru, non angelis sublevatus legitur, quia is qui fecerat omnia, nimirum super omnia sua virtute ferebatur. — Ibid. in oct. Sermo S. Augustini, Lect. V: Dum audis elevatum, agnosce militiae coelestis obsequium.

[3] Vgl. Wilpert, Principienfragen S. 30.

Wohl die älteste, aber auch fast einzig in ihrer Art dastehende eigentliche Abbildung einer Himmelfahrt Christi findet sich in dem Manuscript des syrischen Mönches Rabulas in der Laurenziana zu Florenz[1]. Hier ist Christus dargestellt, wie er auf einem feurigen Wagen gen Himmel fährt. Der obere Theil des Wagens bildet eine Mandorla, welche von zwei geflügelten Engelgestalten emporgetragen wird; oben in den Ecken sieht man die Bilder der Sonne und des Mondes. Der untere Theil stellt die flammenden Räder des Cherubimwagens dar, von dessen Mitte sich ein zweifaches, mit Augen übersätes Flügelpaar ausbreitet, aus welchem die bekannten symbolischen Darstellungen der Evangelisten hervortreten. Christus selbst ist aufrecht stehend gebildet: bärtig, mit gescheiteltem, auf die Schultern herabwallendem Haupthaar, die Rechte, wie es scheint, zum Segnen emporhebend, mit der Linken eine Buchrolle (das Evangelium) haltend; neben dem Wagen schweben zwei andere Engelgestalten, welche auf ihren mit einem Tuch überdeckten Händen Siegeskronen gegen den Heiland hinhalten. In dem untern Feld steht in der Mitte die heilige Jungfrau, welche beide Arme betend emporhält; auf beiden Seiten je sechs der Apostel mit dem Ausdruck des höchsten Erstaunens in unterschiedlichen bewegten Stellungen, welchen, dem Berichte der Heiligen Schrift gemäß, zwei als Himmelsboten durch die von ihnen gehaltenen Stäbe charakterisirte Engel das wundervolle Ereigniß zu deuten scheinen. Auf diesem Gemälde nehmen wir zwei Abweichungen von der biblischen Erzählung wahr. Zuerst nämlich wird der Heiland von dem Feuerwagen der Cherubim emporgetragen; die Veranlassung dazu hat dem Maler einestheils die Stelle Ps. 17, 11 gegeben, welche sehr häufig in prophetischem Sinne auf die Himmelfahrt gedeutet worden ist, andererseits der feurige Wagen, auf welchem der Prophet Elias gen Himmel fuhr. Die andere Zuthat zu der biblischen Erzählung besteht in der Beigesellung der heiligen Jungfrau zu der Schar der versammelten Apostel.

In der Folgezeit finden wir dann zwei Arten der Darstellungen, die bis zum 14. Jahrhundert nebeneinander hergehen, und die einen ganz auffallenden Unterschied bezüglich der Auffassung des Gegenstandes aufweisen. In der einen schreitet Christus, mit dem Kreuzpanier oder einer Rolle (der Handschrift des Neuen Bundes) in der Hand, in sehr lebhaftem Schritte nach oben, wo sich ihm die Hand Gottes entgegenstreckt. In der andern wird Christus, in der Mandorla mit dem Kreuzpanier stehend oder in ihr sitzend, mit Buch von Engeln emporgetragen. Das Charakteristische dieser beiden Arten der Darstellung ist also, daß in der ersten Christus sozusagen erst im Begriffe ist, in die himmlische Herrlichkeit einzugehen, in der zweiten aber

[1] *Garrucci* tav. 139[2].

bereits in deren Besitz ist. Das älteste Beispiel dieser zweiten Art der Darstellung, um auf dieses als das häufiger vorkommende zuerst einzugehen, findet sich auf einem der Oelfläschchen zu Monza. Christus ist hier sitzend und von einer Mandorla umgeben dargestellt, er erhebt segnend seine Rechte, und die Linke trägt ein Buch; vier schwebende Engel halten die Mandorla. Unten stehen in der Mitte die heilige Jungfrau, die Hände wie eine Orante ausgebreitet, und rechts und links von ihr je sechs Apostel. Eine in der Heiligen Schrift nicht genannte Zuthat ist in dieser wie in der vorhergehenden Darstellung die Beigesellung der heiligen Jungfrau zur Schar der Apostel. Wir haben schon früher gesehen, wie das christliche Alterthum, wenn es die heilige Jungfrau als betende Matrone darstellt, dieselbe zugleich als eine Personification der Kirche auffaßt. Diese Auffassung finden wir offenbar auch in diesen und andern der ältesten Himmelfahrtsbilder. „Die Kirche Christi," sagt Dr. Bock[1], „durch die Mutter des Heilandes repräsentirt, erblickt in der Himmelfahrt die Lösung des Geheimnisses der Menschwerdung, die Erfüllung ihrer überschwänglichen Absicht. Der mehrfach ausgesprochene Gedanke, daß Maria, die den Herrn ins Leben eingeführt, auch die erste Verkündigerin seiner Auferstehung gewesen sei, zu deren Begründung abweichend von dem Bericht bei Matth. 16, 9 angenommen wurde, daß der erstandene Heiland zuerst seiner Mutter sich gezeigt habe, hat hier eine weitere Anwendung auf die Himmelfahrt gefunden. Der christliche Dichter Sedulius, bei welchem wir diese Auffassung antreffen, hat bei dieser Gelegenheit ebenfalls die heilige Jungfrau als einen Typus der Kirche verherrlicht (V, 357—365):

Discedat synagoga, suo fuscata colore,
Ecclesiam Christus pulchro sibi iunxit amore,
Haec est conspicuo radians in honore Mariae:
Quae cum clarifico semper sit nomine mater,
Semper virgo manet; huius se visibus astans
Luce palam Dominus prius obtulit, ut bona mater,
Grandia divulgans miracula, quae fuit olim
Advenientis iter, haec sit redeuntis et index.

In den ältesten Bildern ist die heilige Jungfrau als Orante durch ihre Stellung besonders hervorgehoben; sie breitet wie in den altchristlichen Goldgläsern weit ihre Hände aus, steht aufrecht dem Beschauer zugekehrt da und ist von ihrer Umgebung weit abgesondert. Im 11. Jahrhundert ist diese ihre Stellung als Orante schon weniger premirt, z. B. an den Bronzeportalen von St. Paul zu Rom und zu Pisa und im 12. Jahrhundert an denen von Benevent und Monreale. Ihre Hände sind hier nur

---

[1] „Die bildlichen Darstellungen der Himmelfahrt Christi vom 6.—12. Jahrhundert", im Freiburger Diöcesan-Archiv (Jahrg. 1866) S. 415.

leicht vor die Brust erhoben, und die Apostel sind hier näher gerückt; doch ist die Disposition im Grunde dieselbe, und der Gedanke, der hier ausgedrückt wird, ist der gleiche wie in den ältesten diesbezüglichen Darstellungen. Auf der Pala d'oro zu Venedig sind die Apostel am weitesten entfernt. Auf einem der Oelfläschchen zu Monza und in einer Miniatur der vaticanischen Bibliothek (Fig. 195) hat die heilige Jungfrau dieselbe Stellung als Orante, aber nicht en face wie in den vorhergehenden Bildern, sondern en profil; sie steht gleichfalls wie sonst in der Mitte der Apostel und erhebt ihre Hände. Wir sehen hier einen ansehnlichen Kirchenbau mit einer großen Kuppel und vier kleinern, je zwei zu beiden Seiten. Den Unterbau der Fassade sieht man durch vier in der Mitte mit Knotenverflechtungen verzierte Säulen in drei Felder getheilt, von welchen das größere mittlere eine Darstellung der Himmelfahrt umschließt, die zwar wesentlich an die ältern Vorbilder sich anschließt, jedoch einige beachtungswerthe Neuerungen zeigt. Die Mandorla, innerhalb welcher der Heiland thront, und welche von vier Engeln gehalten wird, ist nicht mehr halbkreisförmig, sondern aus zwei sich durchschneidenden Kreissegmenten gebildet. Die heilige Jungfrau steht nicht wie früher, das Antlitz dem Beschauer zugekehrt, mit ausgebreiteten Armen in der Mitte der Apostel, sondern ist seitwärts mit zusammengelegten Unterarmen und mit gefalteten Händen an die Spitze der zur linken Seite befindlichen Gruppe gestellt. Nur die Anwesenheit Marias bei dem wundervollen Ereigniß ist festgehalten worden. Der Gedanke, welcher die ältern Künstler bestimmte, die heilige Jungfrau in einer so ausgezeichneten und feierlichen Weise hervorzuheben, ist dem Maler des 12. Jahrhunderts nicht mehr gegenwärtig gewesen. In den zum Heiland emporschauenden Heiligenfiguren, welche man in den beiden Seitenbogen erblickt, werden nach den Inschriften der König David und der Prophet Isaias zu erkennen sein[1].

Eine andere, dem 11. Jahrhundert angehörige, ganz ähnliche Darstellung hat eine kleine Elfenbeinsculptur in der Stuttgarter Alterthumssammlung[2]. Wir sehen hier im „obern Theile, von zwei Engeln umschwebt, die Gestalt des verherrlichten Erlösers, der in einer von zwei gleichfalls schwebenden Engeln gehaltenen Mandorla auf dem Regenbogen thront, die Rechte segnend erhoben; mit der Linken das Buch des Lebens haltend und in dem die Hälfte des ganzen Deckels einnehmenden untern die unter vier Oelbäumen um die Mutter des Herrn versammelten Jünger. Beide durch eine Inschrift getrennte Darstellungen sind durch den Sinn der in jener enthaltenen Worte aus den

[1] Vgl. Dr. Bock a. a. O. S. 421.

[2] Abgebildet in „Kunst des Mittelalters in Schwaben". Herausgegeben von C. Heideloff. Mit erläuterndem Text von Prof. Müller (Stuttgart 1855). Taf. IX, Figur 1.

Abschiedsreden des Herrn (Joh. 14, 27) in eine Handlung verknüpft. Eine allgemeine, gleich starke, gleich scharf hervortretende, nur nach den verschiedenen Individuen verschieden motivirte Erregung gibt sich unter den durch die Himmelfahrt des Meisters verwaisten Jüngern kund. Wir sehen auch hier Maria nicht mehr in der Mitte vorwärts schauend, sondern seitwärts gestellt. Zu unserer Klasse der Himmelfahrtsdarstellungen gehört auch die ehemalige Portalsculptur[1] an der Kirche zu Petershausen bei Konstanz, die der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts angehört. Die Darstellung greift zu den ältesten zurück, ohne jedoch den Standpunkt des Abendlandes zu verläugnen. Im obern Felde erblickt man den Heiland, den Kreuzesnimbus um das Haupt, das Siegeskreuz in der Hand, in jugendlicher Gestalt, mit selbstthätiger Bewegung gen Himmel schwebend, die Hand nach den Zurückgelassenen ausstreckend. Die Engel zu beiden Seiten der Mandorla erscheinen im Begriffe, niederzusinken „vor dem sich alle Kniee beugen sollen im Himmel und auf Erden". Auf dem Thürsturze erblicken wir wieder wie auf den ältesten Darstellungen die Apostel in zwei Gruppen und in der Mitte die heilige Jungfrau, welche die Arme zwar nicht ausstreckt, jedoch die von den Aermeln freigemachten Hände betend auf die Brust zurücklegt. Die Kleidung der Apostel und der heiligen Jungfrau entsprechen durchaus der altchristlichen Weise.



Fig. 195. **Christi Himmelfahrt.** (Miniatur der vatican. Bibliothek.)

Eigenthümlich ist die Himmelfahrt Christi in einem der Fresken der Unterkirche von San Clemente[2] zu Rom aus dem 9. Jahrhundert dar-

---

[1] Abbildung im Freiburger Diöcesan-Archiv, Jahrg. 1866, S. 391.

[2] Abbildung bei *Grimoüard*, Guide. IV, pl. XX.

gestellt, so daß bedeutende Autoren früher das Bild, welches der Mitte dieses Jahrhunderts angehören mag, für eine Aufnahme Mariens in den Himmel gehalten haben. Und in der That scheint es auch auf den ersten Blick dieses Sujet zu sein, wie wir es seit dem 14. Jahrhundert zu sehen gewohnt sind. Indes ist es nur eine einzige Abweichung, welche dieses Bild von allen derartigen Darstellungen des 6.—13. Jahrhunderts unterscheidet: es ist nämlich daselbst das Grab Christi angebracht, und Maria steht hinter, die Apostel neben dem Grabe. Im übrigen ist aber, wie gesagt, die Composition ganz die gleiche wie auf den andern Himmelfahrtsbildern, die wir bisher angeführt. Die Apostel zeigen auch hier sehr lebhafte Bewegungen; die Engel, welche die Heilige Schrift bei den Aposteln erscheinen läßt, fehlen aber, wie auch auf dem Oelfläschchen zu Monza und bei der Pala d'oro zu Venedig; dafür treffen wir an den äußersten Seiten Papst Leo IV. (847—855) mit viereckigem und St. Vitus [1] mit kreisrundem Nimbus. Um den Ort (Oelberg) anzuzeigen, von wo aus die Himmelfahrt geschah, sind manchmal, wie z. B. auf der genannten vaticanischen Miniatur, oberhalb der Engel und Apostel einige Oelbäume angebracht. Ebenfalls eine Eigenthümlichkeit zeigt auch die Darstellung der Himmelfahrt Christi auf einer französischen Miniatur des 13. Jahrhunderts [2], wo von dem historischen Vorgange abgesehen und nur das Mysterium als solches behandelt ist. In der Initiale V (Viri Galilaei quid admiramini, Introitus der Festmesse!) sehen wir oben den thronenden Christus in einer von zwei Engeln gehaltenen Mandorla; unten steht, als Orante die Hände ausgebreitet, allein die heilige Jungfrau; sie repräsentirt die Kirche, die auf Erden ist, während der Sohn Gottes in des Himmels Höhe in Ewigkeit regiert.

Diese bisher besprochene erste Art der Darstellung hat auch das griechische Malerhandbuch [3]. „Ein Berg mit vielen Oelbäumen, und auf demselben sind die Apostel, schauen nach oben und strecken ihre Hände mit Staunen aus. Und in ihrer Mitte ist die Mutter Gottes und schaut auch selbst nach oben. Und zu ihren beiden Seiten sind zwei Engel mit weißen Gewändern, welche den Aposteln Christum oben zeigen und auch Blätter halten. Das Blatt des einen sagt: ‚Ihr Männer von Galiläa, was stehet ihr da und schaut in den Himmel?‘ Das Blatt des andern sagt: ‚Dieser Jesus, der von euch weggenommen ist in den Himmel, wird also wiederkommen, wie ihr ihn in den Himmel habt gehen sehen.‘ Und ober ihnen sitzt Christus auf Wolken und geht, von den Engeln mit Trompeten und Pauken und andern Instrumenten feierlich empfangen, in den Himmel ein."

[1] St. Vitus hier deshalb, weil jährlich am Himmelfahrtsfeste eine Procession von San Clemente aus nach San Vito stattfand.

[2] Abbildung bei *Grimoüard*, l. c. IV, pl. XXI. [3] Schäfer S. 211.

Didron fügt hierzu die Bemerkung bei: die Himmelfahrt werde häufig in den Kuppeln der griechischen Kirche dargestellt. Diese Stelle ist dafür sehr geeignet. Der Cylinder (die Trommel), aus welcher die Kuppel sich entfaltet, beherrscht die Kirche, wie ein Berg die Erde; die Kuppelrundung gleicht dem



Fig. 196. **Christi Himmelfahrt.** (Miniatur aus dem Benedictionale des hl. Ethelwold.)

Himmel, in welchen Christus sich erhob, als er zu seinem Vater zurückkehrte. In der kleinen Sophienkirche zu Saloniki sieht man in der Kuppel eine solche Himmelfahrt in Mosaik auf Goldgrund. Die heilige Jungfrau mit einem Engel zu ihrer Rechten und zu ihrer Linken, gerade die zwei Engel, welche

das Handbuch angibt, ist von den zwölf aufrecht stehenden Aposteln umgeben. Jede dieser 15 großen Figuren ist von der andern durch einen großen Olivenbaum getrennt. Ganz oben in der Kuppelrundung steigt Christus in einem Kreis oder einer Aureole zwischen zwei Engeln gegen Himmel.

Die zweite Art der Darstellung ist die, daß Christus mit dem Kreuzpanier oder einer Rolle in der Hand in lebhaftem Schritte nach oben schreitet, wo sich ihm die Hand Gottes entgegenstreckt; die älteste derartige Darstellung hat das schon erwähnte Elfenbeinrelief[1] eines Buchdeckels in der Cimeliensammlung der Münchener Staatsbibliothek, das jetzt allgemein dem 6. Jahrhundert zugeschrieben wird[2]. Es combinirt, wie schon angegeben, die Himmelfahrt mit der Auferstehung oder mit dem Besuche der drei Marien bei dem Grabe des Erlösers. Unten sehen wir das heilige Grab in der Form einer Kapelle, die de Rossi als eine freie Nachahmung der heiligen Grabkapelle oder auch als bloßes Phantasiegebilde ansieht, andere als eine wirkliche Nachahmung der heiligen Grabkapelle vor der Zerstörung durch die Perser erkennen wollen. Vor dem Thore der Kapelle sitzt der Engel, der seine Rechte sprechend gegen die heiligen Frauen erhebt. Oben schreitet Christus raschen Schrittes empor und wird von der aus den Wolken herausragenden Hand des himmlischen Vaters bei seiner Rechten ergriffen, in der Linken trägt er die Rolle; unter ihm knien zwei Männer, von denen einer verwundernd ihm nachschaut, der andere aber sein Gesicht wie trauernd verhüllt hat. Daß dieser obere Theil die Himmelfahrt, und nicht, wie Dr. Bock[3] will, die Auferstehung Christi sei, ist durch die vom Himmel erscheinende Hand doch wohl unzweifelhaft erwiesen. Was sollte sie auch bei der Auferstehung Christi für einen Sinn haben?

Bis zum 10. Jahrhundert müssen wir herabsteigen, wenn wir die nächstältesten[4] Darstellungen unserer Art Himmelfahrt wiederfinden wollen. Wir treffen sie in dem Benedictionale, das auf Befehl des Bischofs Ethelwold von Wincester angefertigt wurde[5] (Fig. 196); ferner in den fast gleichzeitigen Evangelienhandschriften von Gotha, Bremen, Trier und Hildesheim.

[1] *Garrucci* tav. 459⁴.

[2] Die verschiedenen Datirungen bei Otte S. 32, Nr. 4; Dr. Bock S. 435 ff.

[3] A. a. O. S. 436.

[4] Noch älter wäre nach Dr. Bock (a. a. O. S. 424) eine Darstellung der Himmelfahrt, die in „einem der Paulskirche zu Rom zugehörigen Bibelmanuscripte sich fände und unbestimmt dem 8. oder 9. Jahrhundert angehörte", mir aber weder in Original noch Reproduction bekannt ist.

[5] Die Gemälde dieser Handschrift sind mit einer erläuternden Abhandlung herausgegeben von *Gage*, Archaelogia vol. XXIV. London 1832. Vgl. auch Schnaase, Geschichte der bildenden Künste. IV, 2, 482. Waagen, Kunstwerke und Künstler in England II, 441.

In allen diesen Miniaturen sehen wir den Heiland nicht mehr emporgetragen von dem Feuerwagen der Cherubim; auch stützen nicht mehr, wie auf den ältern Bildern sie es zu thun scheinen, Engel die Lichtsphäre, innerhalb welcher er thront, sondern gleichsam mit starken Schritten durchschreitet der scheidende Christus, das raum- und zeitbesiegende Kreuzeszeichen in der Hand, die irdische Atmosphäre; er dringt hinan zu dem geistigen Himmel, aus welchem die Allmacht des Vaters, durch die ihm entgegengestreckte Hand angedeutet, ihm entgegenwinkt. Das letztere Symbol ist veranlaßt durch Psalm 72, 24[1]. Die hl. Jungfrau wohnt als Zuschauerin dem erhabenen Ereignisse bei; sie steht aber nicht in der Mitte als Orante, sondern im Vordergrunde der Apostelgruppe, welche links vom Beschauer, also zur Rechten (der Ehrenseite) des Heilandes, angeordnet ist, und erhebt wie im *Codex Egberti*[2] beide Hände, gerade so wie Petrus rechts, verwundernd empor. In der Mitte stehen die beiden Engel und zeigen gleichmäßig mit der einen Hand gegen den auffahrenden Heiland, mit der andern halten sie Stäbe. Die Veranlassung, welche den Künstlern für diese Auffassung gegeben war, liegt, wie Dr. B o c k[3] sagt, „in den gewaltigen, alle Kreise des geistigen Lebens beherrschenden Einwirkungen, welche die Anschauungen und Mahnungen des Papstes Gregor I. auf die christliche Welt des Abendlandes und vorzugsweise auf jedwede Thätigkeit der Benediktinermönche ausgeübt hatte". Die von Gregor am Himmelfahrtsfest gesprochene Homilie hatte auch den Künstlern die einzuhaltende Bahn vorgezeichnet. Es heißt darin: „Auch ist zu beachten, daß wir lesen, Elias sei auf einem Wagen hinaufgefahren. Es sollte nämlich erwiesen werden, daß ein reiner Mensch fremder Unterstützung bedürftig war. Durch Engel nämlich waren jene Hilfsmittel bereitet worden, weil derjenige durch eigene Kraft nicht einmal zu dem Himmel der Luft hinanzusteigen vermochte, den die Schwäche seiner Natur belastete. Unser Erlöser wurde, wie geschrieben steht, nicht von einem Wagen, nicht von Engeln gehoben, weil derjenige, der alles geschaffen, durch seine Kraft emporgetragen wurde."[4]

Eine d r i t t e Art der Darstellung findet sich, auf welcher die Himmelfahrt Christi in zwei Handlungen gegeben ist: das Scheiden des Heilandes aus dem Kreise seiner Jünger und die Besitznahme von dem Throne der Herrlichkeit zur Rechten des Vaters. Dr. Bock[5] führt drei merkwürdige

---

[1] Vgl. *Odilon,* Abbat. Cluniacens. sermo VIII: De ascensione Domini Salvatoris.

[2] Taf. LIX. [3] A. a. O. S. 425 ff.

[4] Homil. in Evang. Lib. II (Hom. 29, c. 5). M. vergleiche die poetische Erzählung der Himmelfahrt bei *Florus,* Diacon. Epigr., Libri Homiliarum totius anni (*Migne,* PP. lat. CXIX, 276), welche den Ausführungen der bildenden Künste völlig entspricht (Bock a. a. O. S. 426, Anm. 1).

[5] A. a. O. S. 426.

Darstellungen an, „von denen zwei dem 12. Jahrhundert angehören, bei der dritten aber die Entstehungszeit nicht hinlänglich festgestellt scheint“, und die entschieden einen von den vorgängigen Darstellungen ganz verschiedenen Charakter zeigen. Diese Kunstwerke sind: 1. das Bild auf dem Elfenbeindeckel des Sacramentariums von St. Blasien[1]; 2. die leider nur durch eine alte Beschreibung uns sehr unvollkommen bekannt gewordene Wandmalerei des Klosters Benediktbeuren[2]; 3. das arg verstümmelte Sculpturwerk über dem mittlern Portale der Abteikirche zu Vezelay in Nordburgund. Besonders das Kunstwerk von St. Blasien veranschaulicht am deutlichsten diese Zerlegung in zwei Teile. Die untere Abteilung zeigt uns auf der einen Seite links vom Beschauer den Heiland in die Luft emporschwebend über den Häuptern von Jüngern, zu denen, in den Hintergrund gestellt, Maria hinzugefügt ist. Oberhalb ist aus den Wolken eine Hand ihm entgegengestreckt. Auf der andern Seite steht eine Gruppe von 5 Jüngern, über welchen die beiden Engel, von denen die Apostelgeschichte berichtet, schweben. In der obern Abteilung sitzt Christus, mit der linken Hand das Buch des Lebens haltend, mit der Rechten segnend, umgeben von einer Mandorla, die zwei Engel halten.

Der thronende Christus, wie wir ihn von der Mitte des 9. Jahrhunderts an durch die byzantinischen Kunstwerke eingeführt sehen, und wie er auch in Vezelay und Clugny wiederkehrt, ist nach Dr. Bock die Darstellung, welche mit dem gangbaren Ausdruck maiestas bezeichnet wird. „Es wird hierdurch“, sagt er[3], „die für die Wissenschaft der christlichen Archäologie bedeutsame Frage angeregt, ob der erhabenste Gegenstand der mittelalterlichen Kunst, die maiestas Domini, welche insgemein an den Haupteingängen in die Dome ehrfurchtgebietend prangt, in ganz selbständiger Weise eingeführt wurde, oder aber, ob sich dieselbe abgezweigt habe von den Darstellungen der Himmelfahrt, wie sie von den byzantinischen Künstlern fixirt wurde. Freilich geben die heiligen Schriften vielfache Veranlassung, das überirdische, allmächtige Walten Christi zu verherrlichen, und es wäre unnöthig, die Beispiele anzuführen, wo dies ohne speciellen Bezug auf die Himmelfahrt geschehen ist. Aber der ganz bestimmte Begriff, welchen der Sprachgebrauch mit dem Worte maiestas verbindet, wenn er auf den Erlöser angewendet wird, ist der der immanenten Göttlichkeit des Menschensohnes, welche auch aus seiner anthropomorphistischen Erscheinung hervorleuchtete, und welche mit überschwänglicher Würde und Erhabenheit offenbar wurde, als er, wahrer Gott und wahrer Mensch, scheidend den Blicken der Jünger sich zeigte, um bis zu seiner Wiederkehr am Ende der Tage dem Anschauen der Menschheit entrückt zu bleiben. Die Feststellung

[1] Abgebildet bei *Gerbert*, Vetus liturg. Alemann. I, 103.

[2] *Meichelbeck*, Chronicon Benedictobeuranum I (1753), 97.

[3] „Die bildlichen Darstellungen der Himmelfahrt Christi“ S. 430 f.

des Begriffes dieser maiestas geht zurück auf unterschiedliche Stellen des Kirchenvaters Hieronymus, an welchen dieser von der aus der irdischen Gestalt hervorleuchtenden Göttlichkeit Christi redet [1], und eben auf diese Stellen ist nach meinem Erachten der üblich gewordene Ausdruck zurückzuführen. Da nach der gemachten Verheißung (Apg. 1, 11) Christus in der Gestalt zum Gerichte

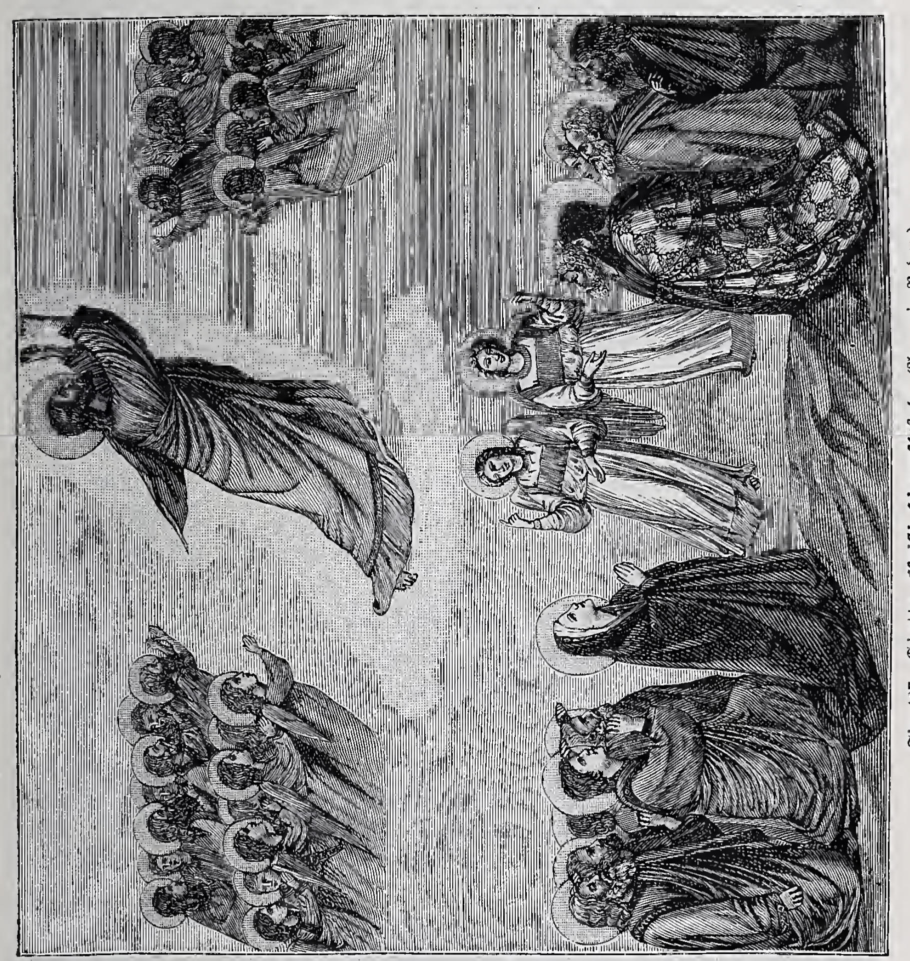


Fig. 197. Giotto, Christi Himmelfahrt. (Arena in Padua.)

wiederkommen wird, in welcher er zum letztenmal den Jüngern sich gezeigt hatte, so war dadurch eine und dieselbe Auffassung des Auffahrenden, den Thron der Ewigkeit Besteigenden, und des Aufgefahrenen, zur Rechten des Vaters Sitzenden, bedingt. Die Darstellung des Weltrichters konnte sich mit

[1] Comment. in Evang. Matth. lib. I, c. 9; lib. III. c. 21.

Fug und Recht den Typus der maiestas aneignen, der einmal für die Himmelfahrt von der byzantinischen Kunst eingeführt worden war."

Einen gewaltigen Fortschritt in der Darstellung unseres Gegenstandes sehen wir Giotto in der Cappella dell' Arena zu Padua (Fig. 197) machen. Noch lehnt sich seine Composition zwar an die ältern Auffassungen der zweiten Art an, die Christus nicht thronend, sondern in aufstrebender, selbstthätiger Bewegung darstellt; aber dieses Aufstreben ist jetzt mehr vergeistigt; nicht mehr schreitend wie früher, sondern frei schwebend sehen wir ihn in weißem Gewande zum Himmel sich erheben; nur leise ist das Wort „und eine Wolke nahm ihn auf" (Apg. 1, 9) angedeutet, indem die Füße in rosige Wolken gehüllt sind.

Eine goldene Mandorla umgibt ihn. In diesem herrlichen Motive der Bewegung offenbart sich göttliche Kraft und Würde, aber auch künstlerische Freiheit der Darstellung; wir sehen in dieser Gestalt zwar die Wahrheit des Lebens, aber ätherisch leicht steigt sie zum ewigen Thron empor. Zu beiden Seiten des Erlösers sehen wir in zwei Reihen die Gerechten des Alten Bundes und Engelscharen mit in den Himmel hinaufsteigen. Ihre Füße sind ebenfalls von Wolken umspült und ihre Hände erheben sich sehnsuchtsvoll nach oben. Unten erblicken wir in der Mitte wie im *Codex Egberti* zwei Engel, die, über einer kleinen Anhöhe schwebend, mit der einen Hand nach oben weisen, mit der andern eine sprechende Gebärde machen. Zu ihren Seiten knien die heiligen Apostel, und zwar — vom Beschauer aus gesehen — links fünf, an ihrer Spitze die heilige Jungfrau; rechts sechs, an ihrer Spitze St. Petrus. Es ist ein hochfeierliches Bild voll erhabener Auffassung.

In der Akademie zu Venedig findet sich (Saal V, Nr. 16) ein Altarwerk aus der altvenetianischen (Muraner=) Schule, das auch eine Himmelfahrt Christi zeigt, die sich mehr an die erste von uns besprochene Art der Darstellung anlehnt, indem Christus als thronend aufgefaßt ist; er sitzt in einer blauen, mit goldenen Strahlen und Sternen versehenen Mandorla auf goldenem Bogen, die Füße gleichfalls auf solchem aufgestellt. Die Mandorla wird wie bei den ältesten derartigen Darstellungen von Engeln gehalten. Der untere Theil des Bildes hat wie bei Giotto zwei Engel in der Mitte und rechts und links die Apostel, an ihrer Spitze die heilige Jungfrau.

Eine herrliche, voll und ganz nachahmungswerthe Darstellung einer Himmelfahrt Christi hat die Cappella degli Spagnoli von S. Maria Novella in Florenz, die Taddeo Gaddi zugeschrieben wird. Auffassung und Darstellung sind von wundervoller Harmonie, erhabenster Würde und großartigster Schönheit. Hoch oben sehen wir den göttlichen Heiland in goldstrahlender Mandorla, dem Beschauer ganz zugekehrt und die Hände mit den Wundmalen ausbreitend, schweben; er ist mit weißem, blumenbesätem Ober= und

gleichfarbigem Untergewande angethan, und sein Haupt ziert der Kreuzesnimbus. Seine ganze Gestalt ist eine hochfeierliche, wahrhaft majestätische Erscheinung, die von verschiedenen musicirenden Engelsgruppen umgeben wird,



Fig. 198. Perugino, **Christi Himmelfahrt.** (Museum in Lyon.)

welche dem Herrn in die Himmelshöhen nachfolgen. Unten sehen wir in der Mitte die heilige Jungfrau mit über der Brust gekreuzten Armen knien und voll heiliger Sehnsucht ihrem göttlichen Sohne nachschauen, was in gleicher Weise auch die Apostel thun, die je sechs an der Zahl zu ihren Seiten knien;

den äußersten Abschluß macht je ein Engel in weißem Gewande. Eine ähnliche Composition findet sich in der Sacristei von S. Croce in Florenz, die dem Nicolò di Pietro Gerini zugeschrieben wird, nur daß dieser Meister mehr beschränkt war im Raume, weshalb der in der Mandorla schwebende Christus sich nur wenig von der Erde erhoben hat. Auch seine Gestalt ist eine feierliche und erhabene. Die heilige Jungfrau kniet aber hier nicht wie bei Gaddi in der Mitte, weil sie sonst einen Theil der Gestalt Christi verdeckte, sondern vom Beschauer aus links an der Spitze von sechs Aposteln, von denen die andern mit Petrus an der Spitze rechts knien. Auch hier sind die beiden Engel zuletzt angebracht. Auch ein Fresco des Campo Santo zu Pisa aus dem 14. Jahrhundert, das einem zwar unbedeutenden Schüler Giottos, Buonamico Buffalmaco, zugeschrieben wird, zeigt Christus in der Mandorla stehend, die ebenfalls von Engeln umgeben ist. Unten sieht man einen ziemlich hohen Berg, von dem aus der Herr aufgefahren ist; an dessen Fuß sind die elf Apostel theils stehend theils knieend versammelt und schauen voll Sehnsucht und mit dem Ausdruck der lebhaftesten Gebärden zum Heilande empor. Die heilige Jungfrau ist aber nicht in ihrer Mitte, sondern fehlt gänzlich. Dieser Darstellungsweise der ältern italienischen Schule ist auch Perugino gefolgt in seinem herrlichen Himmelfahrtsbilde im Museum zu Lyon (Fig. 198). Christus steht auf einer kleinen Wolke in der Mandorla, die mit Engelköpfchen ringsum angefüllt ist, und musicirende Engelsgestalten umgeben ihn. Unten stehen die heiligen Apostel, Maria in ihrer Mitte und Petrus und Paulus zu ihren Seiten. Zwei schwebende Engel zu den Füßen des Herrn stellen die Vermittlung zwischen dem untern und obern Theile des Bildes her, indem sie die Apostel auf den gen Himmel auffahrenden Heiland hinweisen.

Von der Zeit Giottos an sehen wir bei den Künstlern das Bestreben, bei unserem Geheimniß besonders das Auffahren des Heilandes und sein Verschwinden in den himmlischen Höhen zu betonen. Freilich will es ihnen nicht recht gelingen, diesen Gedanken künstlerisch zu fixiren, und wir sehen sie deshalb zu verschiedenen Mitteln greifen. Giotto selbst kommt dem Gedanken am nächsten, indem er Christus zum Himmel im Profil gesehen schweben läßt. Seine Nachfolger dagegen stellen ihn aufrecht in die Mandorla, setzen diese selbst in die Lüfte und trennen ihn so vom Irdischen ab; sie wollten also offenbar sein Auffahren in den Himmel darstellen, konnten dasselbe aber durch dieses Mittel mehr nur andeuten. Seit dem 13. Jahrhundert sehen wir den Gedanken der Auffahrt des Herrn noch auf eine andere, aber weniger glückliche Weise ausgedrückt. Eine französische Miniatur aus dieser Zeit[1] stellt in einem Bilde die Kreuzigung, Höllenfahrt und die Himmel-

[1] Abbildung bei *Grimoüard* l. c. IV, pl. 415.

fahrt dar, letztere so, daß bereits eine Wolke den Heiland verhüllt hat, aber nicht vollständig, sondern nur so weit, daß man noch die Füße und den untern Saum seines Gewandes sehen kann. Es war dies offenbar eine wörtliche Illustration der Worte des Evangelisten: „Und eine Wolke nahm ihn auf, hinweg von ihren Augen“ (Apg. 1, 9). Diese Art einer — wenn wir so sagen dürfen — verstümmelten Darstellung der Auffahrt des Herrn sehen wir in der Folgezeit das ganze Mittelalter hindurch; in den Miniaturen ist sie fast durchweg Regel. Aus der Wolke, die den Herrn aufgenommen hat, gehen dann gewöhnlich noch Strahlen nach unten, und auf dem Oelberge, von wo er die Auffahrt begonnen, findet man gewöhnlich die Spuren seiner Fußtritte abgedruckt.

Von Fiesole haben wir eine Himmelfahrt Christi im Palazzo Corsini zu Rom, wo Christus in weißem Gewande auf Wolken steht, umstrahlt von goldenem Glanze; unten, um einen kleinen Hügel, sind Maria und die Apostel theils stehend theils knieend gruppirt. Die linke Hand streckt Christus nach den Aposteln aus; seine Gewandung und der Faltenwurf ist großartig, eine herrliche kleine Gestalt.

Spätere Darstellungen lassen den Heiland von einem Lichtglanze und von Wolken umgeben zum Himmel hinauffahren, wie Bernardino Luini in seinem großen Bilde in der Franziskanerkirche zu Lugano. Oft wird er von einer zahllosen Engelschar umgeben, die in allen möglichen und unmöglichen Bewegungen ihn umkreisen, wie bei Correggio in seiner Himmelfahrt in den Kuppelfresken der Kirche S. Giovanni Evangelista zu Parma, die in den Jahren 1520—1523 daselbst entstanden; die Apostel knien und stehen gewöhnlich im Kreise herum.

3. Die Sendung des Heiligen Geistes.

Zu den ältesten Festen, die in der Kirche gefeiert werden, gehört neben Ostern das Pfingstfest; es hat nicht bloß gleich den Sonntagen ein Vorbild im Alten Bunde, sondern verdankt diesem auch seinen Namen. Die Entstehung des Festes darf man mit Sicherheit in die apostolischen Zeiten verlegen, weil die ersten Christen wohl nicht bei dem jüdischen Pfingsten stehen blieben, sondern darüber hinaus gingen, indem sie ihm einen christlichen Inhalt gaben und es nach ihrer Weise feierten[1]. Trotz dieses hohen Alters des Pfingstfestes finden wir das Pfingstwunder, die Herabkunft des Heiligen Geistes, doch erst im 6. Jahrhundert bildlich dargestellt, und zwar in einer der letzten Miniaturen des bekannten syrischen Manuscripts in der Laurentiana zu Florenz[2]. Wir sehen hier unter einem Bogen die zwölf Apostel und die

[1] Vgl. Real-Enc. Art. „Feste“ I, 487 f. [2] *Garrucci* tav. 140[1].

heilige Jungfrau; sämtliche Gestalten stehen aufrecht, die heilige Jungfrau in der Mitte, je sechs Apostel rechts und links von ihr; alle Häupter haben den Nimbus und darüber die Feuerflamme. Der Heilige Geist in Gestalt der Taube schwebt von oben herab, und zwar gerade über Maria, und aus dem Schnabel der Taube ergießt sich ein kleiner Lichtstrahl; die heilige Jungfrau wie auch die in vorderster Reihe stehenden Apostel erheben sprechend ihre Rechte.

Die nächstältesten Darstellungen vom Pfingstfeste sehen wir erst im 9. Jahrhundert in der Bibelhandschrift von St. Paul[1], wo sie mit der Himmelfahrt Christi zusammengestellt ist; in dem Elfenbeindeckel des Evangeliars der Bibliothek Barberini, an der Bronzethüre von St. Paul und auf der Pala d'oro zu Venedig. Auf allen diesen Monumenten finden wir bis zum 12. Jahrhundert dieselbe Art der Composition. Der Saal[2] präsentirt sich als ein Gemach, in welchem die Apostel im Kreise oder Halbkreise gestellt sind. Der Heilige Geist offenbart sich gewöhnlich unter der Gestalt eines vom Himmel ausgehenden Strahles; in der Miniatur von St. Paul durch kleine Flammen, welche auf dem Haupte eines jeden der Dasitzenden ruhen. Auf keiner dieser alten Compositionen vom 9. Jahrhundert an sieht man die himmlische Taube erscheinen. Gemeinsam dagegen ist allen, daß sie außer der heiligen Jungfrau und den zwölf Aposteln noch eine Gestalt haben, welche die Welt vorstellen soll; sie ist zwar noch nicht als eingetreten in diesen heiligen Kreis aufgeführt, aber als im Begriffe und bestimmt zum Eintreten. In einem ältern griechischen Gemälde (Fig. 199) ist letzterer Gedanke dadurch ausgedrückt, daß die Gestalt — ein alter Mann mit einer Krone auf dem Haupte und mit der Inschrift *κοσ—μος* zu dessen Seiten — in einem eigenen Kreise, in Gestalt eines Vierpasses, auf einem Stuhle sitzt und ein Tuch mit zwölf Rollen hält. Diese Personificirung der Welt in der Figur eines gekrönten Greises soll andeuten, daß die Apostel nach der Sendung des Heiligen Geistes in alle Welt gehen sollten, um alle Völker zu lehren, zu bekehren und zu taufen. Die Zwölfzahl der Rollen, welche die „Welt" in ihrem Schoße hält, ist die Predigt des Evangeliums durch zwölf verschiedene Sprachen, wovon jeder Apostel die seinige auswählt. Diese Personificirung der Welt gehört der byzantinischen Kunst an. Das Malerhandbuch[3] schreibt: „Ein Haus, und die zwölf Apostel sitzen im Kreise, und unter ihnen ist ein kleines, gewölbtes Zimmer, und mitten in demselben

---

[1] Abbildung bei *d'Agincourt,* Peint., pl. XLII, 7.

[2] Die Ueberlieferung der Kirche von Jerusalem bezeichnete als Stätte der Geistessendung den Versammlungssaal im Hause des Johannes Marcus; neuere Ausleger suchen sie (wegen Apg. 2, 6) in einer der Tempelhallen, die zeitweise auch einzelnen Vereinen zur Benutzung offen stand.

[3] Schäfer S. 212.

iſt ein alter Mann, der mit beiden Händen vor ſich ein Tuch hält, und in dem Tuche ſind zwölf zuſammengerollte Blätter; und er hat auch auf dem Haupte eine Krone, und ober ihm ſind dieſe Worte: ‚die Welt‘. Und ober dem Hauſe iſt der Heilige Geiſt wie eine Taube und um ihn viel Luft; und zwölf feurige Flammen gehen von ihm aus und laſſen ſich nieder auf einen jeden der Apoſtel.“ Abweichend von den obigen Darſtellungen finden wir hier den Heiligen Geiſt in Geſtalt einer Taube, aus deren Schnabel in Form von zwölf Strahlen oder Feuerzungen die zwölf Zungen hervorgehen, welche ſich auf das Haupt eines jeden Apoſtels niederlaſſen.

Fig. 199. **Herabkunft des Heiligen Geiſtes.** (Griechiſches Gemälde.)

Auch in dem *Benedictionale* von St. Ethelwold findet ſich die Taube von einem Nimbus umgeben; zu ihren Seiten ſind zwei ſchwebende Engel, welche Tücher über ihre Hände ausgebreitet halten, wie wir es oben bei Taufbildern Chriſti ſahen. Aus dem Schnabel der Taube ergießt ſich ein großer Lichtſtrahl, der ſich über den Häuptern der zwölf Apoſtel ausbreitet, welche, in zwei gleiche Theile getheilt, daſtehen und ihre Augen zum Himmel erheben. Die heilige Jungfrau fehlt hier. In der großen Kuppel von St. Marcus zu *Venedig* iſt die Ausgießung des Heiligen Geiſtes über die Apoſtel in Moſaik auf Goldgrund gemalt. Flammenſtrahlen gehen aus dem Mittelpunkt der Kuppel hervor und ruhen auf den Häuptern der Apoſtel, die nun alle Sprachen reden in Gegenwart von Parthern, Medern und Elamitern, der Einwohner von Meſopotamien, Judäa, Kappadocien, Pontus, Aſien und Phrygien, Pamphylien, Aegypten, Libyen, Italien, Kreta, Arabien; dieſe ſind je durch einen Mann perſonificirt und ſie verwundern ſich alle. In dem Katholikon von Chilandari auf dem Berge Athos hat man die „Welt“

durch den Propheten Joel ersetzt. Er ist gekrönt wie ein König und trägt auf einem Buch zwölf Rollen. Sein Name ist bei seinem Kopf gemalt und läßt keinen Zweifel übrig. Der Prophet Joel hatte nämlich geweissagt: „Ich will ausgießen von meinem Geist über alles Fleisch; eure Söhne und Töchter werden weissagen, eure Greise werden Träume haben und eure Jünglinge Gesichte sehen. An diesem Tage werde ich ausgießen von meinem Geiste über alle meine Diener und Dienerinnen" (Joel 2, 28. 29). Ebendeshalb versieht Joel als Prophet der Sendung des Heiligen Geistes die Stelle der Welt[1].

Während die christliche Kunst des Orients die Welt, welcher durch die mit dem Heiligen Geiste erfüllten Apostel das Evangelium verkündet werden soll, nur personificirt in einer einzigen Gestalt eingeführt hat, sehen wir im Abendlande „die in Jerusalem wohnhaften Juden, andächtige Männer aus jeglichem Volke, so es unter dem Himmel gibt" (Apg. 2, 5), in das Pfingstbild aufgenommen. Wir finden gegenüber der ältesten Darstellung im syrischen Codex und auch einigen spätern gegenüber, wo allein die Herabkunft des Heiligen Geistes gegeben ist, zugleich noch, wenn auch nicht allgemein, so doch oft, das Sprachenwunder (Apg. 2, 6—13) und die Predigt des hl. Petrus an die fremden Juden (Apg. 2, 14—36) betont; so im *Codex Egberti* Taf. LX. Hier sitzen die Apostel in einem Halbkreise, je einer oder zu zwei unter einer Nische; die mittlere Nische aber, über welcher der Heilige Geist in Taubengestalt schwebt, nimmt der hl. Petrus, umgeben von zwei andern Aposteln, ein. Alle im Vordergrunde sitzenden Apostel machen dieselbe lebhafte Bewegung mit beiden Händen; über ihren Sitzen liest man: spiritus hos edoce(n)s · linguis hic ar || det et igne. Im Vordergrunde der Scene stehen gleichfalls im Halbkreise neun, die verschiedenen Völker (Apg. 2, 9—11) repräsentirenden Juden, alle in lebhafter Verwunderung zu den Aposteln aufschauend. Sie haben über sich die Beischrift: qua causa tremuli! conveni || unt populi. Vor drei Juden, in der Mitte zwischen diesen und den Aposteln, ist ein Gegenstand hingestellt mit der Beischrift: communis vita, eine rothe Säule, auf welcher Goldstücke liegen und welche den Opferstock vorstellt und das Symbol der Gütergemeinschaft (Apg. 2, 44. 45) andeuten soll. Die heilige Jungfrau fehlt hier ganz wie auch in andern deutschen Evangelienhandschriften, z. B. einer in Augsburg aus dem 11. Jahrhundert und einer in der Münchener Staatsbibliothek (Cimel.-Samml. 57), die, dem gleichen Jahrhundert angehörig, von Kaiser Heinrich II. dem Domstifte Bamberg geschenkt wurde. In ersterer sehen wir ein Gebäude mit Säulen, davor die Apostel stehen und die ganze Breite einnehmen; feurige

[1] Schäfer a. a. O. Anm. 2.

Lichter sind auf ihren Häuptern, und oben sieht man Wolken mit goldenen Strahlen; die Taube aber fehlt. Ganz eigenthümlich ist die andere Composition: Oben aus den Wolken erscheint der Heilige Geist in Gestalt einer schwarzen Taube. Die Apostel sind in vier Gruppen vertheilt: oben rechts und links je drei, unten sechs, wieder je drei zu beiden Seiten.



Fig. 200. **Sendung des Heiligen Geistes.** (Mittelalterliche Miniatur aus dem Reißschen Missale.)

In ähnlicher Einfachheit und ebenfalls ohne die heilige Jungfrau sehen wir unsern Gegenstand auch noch von Giotto behandelt. Er zeigt in seiner diesbezüglichen Darstellung in der Arena zu Padua eine circulare Composition unter offener Architektur; die Apostel sitzen wie beim Abendmahle im Kreise herum, und die Sendung des Heiligen Geistes ist bloß durch vom Himmel herabkommende Strahlen angedeutet. Duccio von Siena dagegen hat die heilige Jungfrau mit erhobenen Händen inmitten der elf Apostel sitzend angebracht; über sämtlichen Häuptern steht die feurige Flamme, deren Herabkunft von oben durch je einen Strahl angedeutet ist. In all diesen letztern Darstellungen findet sich weder das Sprachenwunder noch die Predigt des hl. Petrus, wie sie die Festepistel berichtet. Erst Taddeo Gaddi hat in der Spagnoli-Kapelle in S. Maria Novella zu Florenz das Pfingstwunder in erweitertem Sinne dargestellt. Sein Bild zerfällt in zwei Theile. Oben in der offenen Halle eines Gebäudes sehen wir die Apostel mit der heiligen

Jungfrau in der Mitte versammelt, die sich mit aufgehobenen Händen allein von den Versammelten gegen den Beschauer wie von einer Tribüne herab richtet. Unter den Aposteln hat sich, mehr im Hintergrunde, der hl. Petrus erhoben und predigt, während alle andern, mit Ausnahme der heiligen Jungfrau, die Augen auf ihn gerichtet haben. Ganz oben erscheint der Heilige Geist in Taubengestalt und sendet Strahlen über die Apostel. Unten kommen von beiden Seiten die Juden, die durch ihre Trachten als den verschiedenen Nationen angehörig gekennzeichnet sind, herbei, um bei einer Thüre eingelassen zu werden, die mitten an dem Gebäude angebracht ist: die Predigt des hl. Petrus hat sie bewogen, sich in die Christengemeinde aufnehmen zu lassen. Auch bei Ghiberti an der Thüre des Baptisteriums zu Florenz sehen wir diese Zweitheilung; oben in die Mitte der Apostel ist, und zwar sichtlich abgesondert von diesen, die heilige Jungfrau gestellt. Im allgemeinen ist dieser Eintheilung auch Fiesole gefolgt in einem Bildchen der Galerie des Corsini-Palastes (Saal VII, Nr. 22) in Rom[1]. Oben in dem Cönaculum predigt der hl. Petrus wie von einer Tribüne herab; unmittelbar hinter ihm steht die heilige Jungfrau mit gefalteten Händen, und die Apostel sind zu beiden Seiten; über den Häuptern sind Feuerflammen, und von oben erscheint die Taube, aus deren Schnabel sich Strahlen ergießen. Unten stehen vor einer geschlossenen Thüre zwei Männer, Repräsentanten des Judenvolkes, von denen der eine die Thüre zu öffnen im Begriffe steht, der andere aber voll Verwunderung zu dem predigenden Apostel hinaufschaut. Während Fiesole in diesem Bilde bloß neun Apostel aufführt, hat er in der betreffenden Darstellung in der Akademie zu Florenz zu den Aposteln noch eine große Zahl von Jüngern aufgenommen, was wir vorher bei keinem andern Meister finden.

Seit der ältesten Zeit, nicht erst später, wie Otte[2] meint, finden wir die heilige Jungfrau bei dem Pfingstbilde anwesend, und zwar so, daß sie bei der Scene die Mitte einnimmt und die Apostel um sie gruppirt sind, was durch die Apostelgeschichte (1, 14) auch vollständig gerechtfertigt erscheint. Denn aus der heiligen Frauen Mitte ist dort Maria, „die Mutter Jesu", besonders hervorgehoben, sie, die „Gebenedeite unter den Frauen" (Luc. 1, 28); auch war nach Apg. 2, 1 in Erwartung des zugesagten Tröstergeistes wohl die Gesamtzahl der (120) Gläubigen zugleich mit den Aposteln und der Mutter des Herrn versammelt. Wenn deshalb neuere Künstler bei der Darstellung des Pfingstfestes Maria ganz weglassen oder nicht sie, sondern den hl. Petrus[3] die Mitte der Versammlung einnehmen lassen, so ist das zwar

[1] Abbildung bei *Grimouard* l. c. IV, pl. XXIII. [2] Kunstarchäologie I, 544.

[3] Wie z. B. in dem (jetzt protest.) Münster zu Ulm, wo in einem großen gemalten Fenster der Apostelfürst in prachtvollem Pluviale die Mitte einnimmt, — eine richtige, aber am unrechten Orte angebrachte Hervorhebung seines Primates.

nicht ohne Vorgänger in der christlichen Kunst, wie wir an einzelnen, oben angegebenen Darstellungen gefunden, aber es ist eine Abweichung, die weder in der Schrift noch in der christlichen Tradition begründet ist. Im Mittelalter finden wir die heilige Jungfrau fast durchweg; sie sitzt gewöhnlich mit



Fig. 201. **Pfingsten.** Glasgemälde im Kölner Dom. (Carton von Jos. Fischer.)

gefalteten Händen, vielfach etwas erhöht, zwischen den Aposteln; so z. B. in der altkölnischen Schule in zwei Pfingstbildern des Wallraf-Museums zu Köln (Nr. 30 u. 49) und in einer mittelalterlichen Miniatur aus dem Reißschen Missale, wo sie außerdem noch ein Buch auf ihren Knieen liegen

hat; über den Häuptern der Apostel erscheinen Feuerflammen und oben schwebt der Heilige Geist (Fig. 200). Eine ganz ähnliche Darstellung aus der Neuzeit hat ein Glasgemälde im Kölner Dom, dessen Carton von Jos. Fischer gezeichnet wurde (Fig. 201). Bei Pinturicchio sieht man die heilige Jungfrau in einer reichen Landschaft mit Cypressen, Palmbäumen und Vögeln in knieender Stellung, St. Petrus zur Rechten, St. Jacobus der Kleinere zur Linken, ebenfalls knieend, während fünf andere Apostel sich je zu beiden Seiten finden. Die himmlische Taube aber steigt hier mit ausgebreiteten Flügeln in einem von 15 Cherubim umgebenen Engelchor herab. Die feurigen Zungen fehlen, aber oben ist der Prophet Joel sichtbar mit der Inschrift: Effundam de spiritu meo super omnem carnem. Dieser Art der Darstellung hat sich auch in neuerer Zeit Schraudolph im Dome zu Speier angeschlossen: Maria sitzt erhöht in der Mitte der Apostel, die theils knien theils stehen und über denen je eine Feuerflamme sichtbar ist; goldene Strahlen erscheinen vom Himmel her.

Fünftes Kapitel.

Ikonographie des Todes und der Verherrlichung Marias.

Die Evangelisten beobachten über den Tod der heiligen Jungfrau ein vollständiges Stillschweigen. Wie sie über den Eintritt derselben in die Welt nichts berichten, so auch über ihr Abscheiden von hinnen. Die letzte Nachricht über sie haben wir von Lucas in der Apostelgeschichte (1, 14), wo er unter denjenigen, die nach der Rückkehr der Apostel vom Oelberg (nach der Himmelfahrt Christi) „einmüthig im Gebet verharrten“, die heilige Jungfrau mit Namen aufführt. Was wir später, wenn auch noch in den ersten christlichen Jahrhunderten, von ihrem Tod und ihrer Himmelfahrt vernehmen, ist nicht biblische Nachricht, sondern Tradition, die, vielfach in ein anmuthiges und erbauliches Gewand gekleidet, sich alle Jahrhunderte hindurch bis auf den heutigen Tag einer großen Beliebtheit unter den Christen zu erfreuen hatte. Die Kirche hat schon frühzeitig diesem innern christlichen Gefühle auch einen äußern Ausdruck verliehen, indem sie ein eigenes Fest zu Ehren von Mariä Himmelfahrt eingesetzt hat, welches in der ältesten Kirchensprache die Namen hatte: dormitio et assumptio, *κοίμησις*, *ἀνάληψις τῆς ἁγίας θεοτόκου*, auch pausatio s. Mariae und depositio. Es wurde ursprünglich am 16. oder 18. Januar, seit Kaiser Mauritius am 15. August gefeiert und wie andere Marienfeste durch das Concil von Ephesus (431) angebahnt. In der abendländischen Kirche kommt es erst seit dem Concil von Mainz (813) vor[1].

Entsprechend den verschiedenen Namen fand das Fest in der christlichen Kunst auch eine verschiedene bildliche Darstellung: bald findet man den Tod Marias, bald ihr Begräbniß, bald ihre Himmelfahrt, bald ihre Krönung, oft auch zwei oder drei und selbst alle diese Ereignisse vereinigt abgebildet.

---

[1] Vgl. Krieg in Real-Enc. I, 469. Im Mittelalter heißt das Fest auch Transitus, Requies, Ehrenmeß Unser Frau, Scheidung Unser Frau, großer Frauentag, auch Fest. herbarum, Wurzeweihe.

Was nun die Art und Weise dieser Abbildungen anlangt, so muß man zu ihrem richtigen Verständniß die mittelalterlichen Legenden über den Tod und die Himmelfahrt Mariä herbeiziehen. Diese selbst aber sind ein erweiterter Bericht, den uns ein schon im 4. Jahrhundert bekanntes und im 5. sehr verbreitetes Apokryph[1] gibt, das uns den Tod und die Aufnahme Marias in den Himmel erzählt. Es führt den Titel: De Transitu B. Mariae Virginis, oder nach dem griechischen Texte: *Τοῦ ἁγίου Ἰωάννου τοῦ θεολόγου λόγος εἰς τὴν κοίμησιν τῆς ἁγίου θεοτόκου.* Nach dieser Ueberschrift wäre der heilige Apostel Johannes der Verfasser, der sich auch in der Darstellung als der Erzähler aufführt. Dagegen erscheint im ersten Kapitel der lateinischen Recension, welche Tischendorf als Transitus B. Mariae (pag. 124—136) edirt hat, der hl. Melito, Bischof von Sardes, als der Verfasser. Dieser schreibt den ehrwürdigen Brüdern von Laodicea, ein gewisser Leucimus habe, wie er mit den Aposteln verkehrt habe, über deren Lehren vieles Lügenhafte geschrieben und zudem die Geschichte des Hinscheidens der Jungfrau Maria so sehr entstellt, daß man dieselbe in der Kirche weder lesen noch anhören dürfe. Deshalb habe er ihnen auf ihre Bitte hier einfach dasjenige schriftlich mitgetheilt, was er vom Apostel Johannes gehört habe[2].

Es wird dann hier in diesem griechischen Apokryphon uns der Tod der allerseligsten Jungfrau, die Wiedererweckung ihres Leibes und ihre Aufnahme in den Himmel als historische Wahrheit berichtet. Diese Gegenwart der Apostel, wie sie dort berichtet wird, hat sich zu einer solchen constanten Tradition ausgebildet, daß sie in den Berichten über ihren Tod stereotyp geworden ist. Ein anderer im historischen Gewande auftretender Bericht ist der des Bischofs Juvenalis von Jerusalem an den griechischen Kaiser Marcian (450—457), der die sterblichen Ueberreste der heiligen Jungfrau zu erlangen wünschte. In der lateinischen Bearbeitung sodann des Transitus B. Mariae Virginis wird abweichend vom griechischen Text noch des Apostels Thomas besonders gedacht. Alle diese apokryphischen Nachrichten und andere Ueberlieferungen, besonders auch aus den verschiedenen Werken des Joh. Damascenus, hat Jacobus de Voragine in seiner Legenda aurea (De assumptione B. M. V.) gesammelt, und auf diesem von ihm gesammelten Material beruhen alle mittelalterlichen Darstellungen, besonders über den Tod und die Aufnahme Marias in den Himmel. Um das Verständniß dieser Kunstwerke uns zu erleichtern, müssen wir fast nothwendig seine ganze dies-

[1] Der griechische Text bei Tischendorf in seinen Apocalypses apocryphae p. 95—112.

[2] Vgl. Tappehorn, Die Apokryphen S. 78 f.

bezügliche Ausführung hierhersetzen. Wir geben sie nach Didron in der Uebersetzung von Schäfer:

„Die Apostel waren zur Predigt des Evangeliums in verschiedene Welttheile zerstreut. Maria bewohnte ein Haus in der Nähe des Berges Sion und verbrachte ihr Leben mit dem Besuch all der Orte, welche durch die Taufe, das Fasten, das Gebet, das Leiden, das Begräbniß, die Auferstehung und Himmelfahrt ihres Sohnes verherrlicht waren. Sie stand damals im Alter von 60 Jahren; denn sie zählte 14 Jahre, als sie Jesum empfing, sie gebar ihn mit 15, sie lebte 33 Jahre mit ihm und 12 Jahre nach ihm.

„Eines Tages brannte das Herz Mariens vor Begierde, ihren Sohn zu sehen; sie wurde schwach und ergoß sich in Thränen, denn mit ihrem Sohne war aller Trost von ihr gewichen. Ein leuchtender Engel erschien ihr. ‚Glückselige Jungfrau,‘ sprach er, ‚du bist gesegnet; aber empfange noch den Segen dessen, der Jakob gegrüßt hat. Hier ist, o Herrin, ein Zweig des Palmbaumes des Paradieses; befiehl, man trägt ihn vor deinem Sarge, denn in drei Tagen wirst du von deinem Leibe weggenommen, um von Herrlichkeit umflossen zu deinem Sohne zu gehen.‘ Maria antwortete: ‚Mir geschehe nach deinem Worte; aber ich verlange sehr, daß die Apostel, sie, meine Brüder und Söhne, sich um mich versammeln, damit ich sie vor meinem Tode mit meinen leiblichen Augen sehe und damit ich in ihrer Gegenwart Gott dem Herrn meine Seele wiedergebe und von ihnen begraben werde. Ich verlange noch von ihnen, was ich oft von meinem Sohne auf Erden begehrt habe, daß meine Seele, wenn sie von meinem Leibe scheidet, keinen schrecklichen Geist schaue und von keiner Gewalt des Teufels behelligt werde.‘ Der Engel sagte ihr: ‚Derjenige, der den Propheten an einem Haar von Judäa nach Babylon versetzt hat, wird auch in einem Augenblick die Apostel um dich versammeln können. Du hast ebensowenig die Gegenwart des bösen Geistes zu fürchten, da du ihm den Kopf zertreten und sein Reich zerstört hast.‘ Der Engel sprach diese Worte und stieg in einem Lichtmeer zum Himmel, so wie er von da herabgestiegen war.

„Indessen erglänzte die Palme, die er zurückgelassen hatte, in großer Klarheit; sie war grün wie ein natürlicher Zweig und ihre Blätter flimmerten wie der Morgenstern. Maria legte sich zu Bette, um dort bis zum Begräbniß zu bleiben.

„Während Johannes zu Ephesus predigte, donnerte es auf einmal. Eine weiße Wolke ergriff den Apostel und setzte ihn vor das Haus Mariens. Er klopfte an, trat ein und grüßte seine Mutter. Maria war so froh, ihn wieder zu sehen, daß sie sich der Thränen nicht enthalten konnte. ‚Johannes, mein Sohn,‘ sagte sie ihm, ‚erinnere dich der Worte deines Meisters, womit er mich dir ergeben hat. Gott ruft mich zum Tode. Ich übergebe dir also

meinen Leib, denn die Juden warten auf den Tod derjenigen, welche Jesus getragen hat, um ihren Leib zu rauben und den Flammen zu übergeben. Laßt diese Palme vor dem Sarge einhertragen, wenn ihr mich zu Grabe geleitet.‘ Johannes weinte.

„In demselben Augenblicke donnerte es, und alle Apostel wurden an den verschiedenen Orten, wo sie predigten, von Wolken ergriffen und fielen wie Regen vor das Haus der heiligsten Jungfrau nieder. Johannes ging ihnen entgegen und sagte ihnen, daß die heilige Jungfrau am Sterben sei. Er wischte seine Thränen ab und empfahl ihnen, den Tod der Jungfrau nicht laut zu betrauern, damit das Volk nicht aufmerksam werde und sage: ‚Siehe, diese predigen die Auferstehung von den Todten und fürchten doch den Tod.‘

„Als Maria alle Apostel um sich versammelt sah, pries sie den Herrn. Sie ließ dieselben inmitten brennender Lampen und Lichter sich niedersetzen. Sie zeigte ihnen den leuchtenden Zweig, zog Todtenkleider an und bereitete sich auf ihrem Bette auf die letzte Stunde. Petrus war zu Häupten des Bettes, Johannes zu den Füßen, die andern Apostel rundum und verkündeten das Lob der heiligen Jungfrau. Gegen 3 Uhr in der Nacht erschütterte ein heftiger Donnerschlag das Haus, und ein so köstlicher Wohlgeruch erfüllte das Zimmer, daß außer den Aposteln und dreien Jungfrauen, welche Fackeln trugen, alle andern Gegenwärtigen in einen tiefen Schlaf verfielen. Da kam nun Jesus mit den Chören der Engel, der Versammlung der Patriarchen, der Schar der Martyrer, dem Heere der Bekenner und der Jungfrauen. Alle stellten sich ums Bett der Jungfrau und sangen liebliche Hymnen.

„Jesus sprach zu seiner Mutter: ‚Komm, meine Auserwählte, ich setze dich auf meinen Thron, denn meine Seele verlangt nach deiner Schönheit.‘ — ‚Herr,‘ antwortete Maria, ‚meine Seele ist bereit!‘ Da sangen alle die, die mit Jesus gekommen waren, leise. Maria selbst sang von sich diese Worte: ‚Alle Geschlechter werden mich selig preisen, denn Großes hat an mir gethan, der mächtig ist, und heilig ist sein Name.‘ Darauf stimmte der Sänger aller Sänger herrlicher als alle an: ‚Meine Braut, komme vom Libanon; komme, du wirst gekrönt werden!‘ — ‚Hier bin ich,‘ sagte Maria, ‚denn ich freue mich in dir.‘ In diesem Augenblicke ging die Seele der Jungfrau ohne Schmerz aus ihrem Leib und flog in die Arme ihres Sohnes. Jesus sagte zu den Aposteln: ‚Traget den Leib meiner Mutter ehrfürchtig in das Thal Josaphat, leget sie in das Grab, das für sie bereitet ist, und wartet auf mich drei Tage, bis ich zu euch wiederkomme.‘

„Da umgaben plötzlich die Rosen und Lilien der Thäler, d. i. die Martyrer, Bekenner, Jungfrauen und Engel, diese Seele, welche, weiß wie der Schnee, von Christus getragen wurde, und stiegen mit ihr gen Himmel. Die

Apostel schrieen von unten hinauf, als sie dieselbe sich erheben sahen: ‚Allerweiseste Mutter, gedenke unser!‘ Die Heiligen, welche im Himmel zurückgeblieben waren, wurden durch die Melodien derer angezogen, welche hinaufstiegen; als sie ihren König sahen, wie er die Seele einer Jungfrau in seinen eigenen Armen, angelehnt an seine Brust, trug, wurden sie wunderbar ergriffen und sagten: ‚Wer ist diese, welche hinaufsteigt aus der Wüste, voll Seligkeit, gestützt auf ihren Bräutigam?‘ — ‚Sie ist schön unter den Töchtern Jerusalems,‘ antworteten ihre Begleiter, ‚und wie ihr sie früher kanntet voll Barmherzigkeit und Liebe, so werdet ihr sie nun auf einem Throne der Herrlichkeit zur Rechten ihres Sohnes sitzen sehen.‘

„Da erwachten die, welche schliefen, und da sie den Leib ohne Seele schauten, fingen sie an zu weinen. Die drei Jungfrauen, welche die Kerzen getragen hatten, entkleideten den Leib, um ihn zu waschen; aber er ward mit solcher Klarheit erfüllt, daß sie ihn wohl anrühren, aber nicht anschauen konnten. Da nahmen die Apostel diese irdischen Reste mit Ehrfurcht und legten sie in den Sarg. Johannes, der an Jesu Busen die Liebe in Strömen getrunken hatte, Johannes, der seinen Durst an der Quelle der ewigen Klarheit gestillt hatte, trug die schimmernde Palme. Petrus und Paulus nahmen den Sarg auf ihre Schultern. Petrus stimmte den Psalm In exitu Israel de Aegypto an und die andern Apostel nahmen mit schwacher Stimme ab. Gott hüllte die Apostel und den Sarg in eine Wolke, so daß man den Gesang hörte, ohne die Sänger zu sehen. Die Engel gingen zwei und zwei, sangen mit den Aposteln und erfüllten die Erde mit wunderbar lieblichen Tönen. Das ganze Volk von Jerusalem ward ergriffen von diesem herrlichen Gesang, kam vor das Thor und fragte, was das zu bedeuten habe. ‚Maria ist gestorben,‘ wurde ihnen geantwortet, ‚und die Jünger Jesu tragen sie weg und lassen die Gesänge ertönen, welche ihr höret.‘ Da liefen sie zu den Waffen, regten sich einander auf und sagten: ‚Laßt uns die Jünger töten und den Leib deren verbrennen, welche den Verführer geboren hat!‘ Der Hohepriester zitterte vor Wut. ‚Seht da‘, rief er, ‚den Tabernakel deren, welche unser Land in Aufregung gebracht hat; sehet die Ehre, die man ihr erweist!‘ Er legte Hand an den Sarg, um ihn niederzuwerfen, aber seine beiden Hände vertrockneten plötzlich und blieben am Sarge kleben. Er hing so an den Händen und litt unsägliche Schmerzen. Das ganze Volk wurde von den Engeln, welche in den Wolken waren, mit Blindheit geschlagen. Der Hohepriester schrie: ‚Heiliger Petrus! erbarme dich meiner; gedenke, wie ich dir geholfen habe, als die Magd dich anklagte.‘ — ‚Ich habe keine Zeit,‘ sagte St. Petrus, ‚ich bin hier mit dem Dienste unserer Frau beschäftigt, aber glaube an Gott und an diejenige, welche ihn geboren hat, und du wirst geheilt werden.‘ — ‚Ich glaube,‘ sprach

der Hohepriester, indem er die Bahre küßte, und plötzlich wurden seine Hände frei und seine Glieder empfingen wieder Leben. ‚Nimm diesen Zweig', fügte der Apostel hinzu, ‚und lege ihn auf das geblendete Volk; diejenigen, welche glauben, werden das Gesicht wieder erhalten.'

„Als nun die Apostel in das Thal gekommen waren, stellten sie den Leib in ein Grab, das demjenigen von Jesus ähnlich war; sie knieten sich vor dasselbe nieder, weinten und sangen. Am dritten Tage umgab eine leuchtende Wolke das Grab, ein süßer Wohlgeruch verbreitete sich um dasselbe, himmlische Stimmen ertönten; Jesus Christus stieg, umgeben von einer Engelschar, zur Erde nieder. Er grüßte seine Jünger mit diesen Worten: ‚Der Friede sei mit euch!' Sie antworteten: ‚Herrlichkeit sei mit dir, der du allein große Wunder wirkest.' — ‚Welche Ehre', fuhr er fort, ‚soll ich nach eurer Meinung meiner Mutter anthun?' — ‚Herr,' antworteten sie, ‚erwecke sie auf und setze ihren Leib zu deiner Seite.' Da kam St. Michael, stellte die Seele Mariens Jesu vor, und Jesus sagte zu ihr: ‚Erhebe dich, meine Freundin, Gefäß des Lebens, Tempel der Herrlichkeit, damit dein Leib, der durch das Unreine der Ehe nicht entweiht wurde, von des Grabes Würmern nicht verletzt werde.' Da kehrte die Seele in den Leib Mariens zurück, welche glorreich aus dem Grabe erstand. Sie flog inmitten einer Engelschar in die Luft; sie ward im Himmel von ihrem Sohne empfangen, der sie ins Angesicht küßte und sie mit Klarheit umfloß. Dort ist sie umgeben von der Engelschar, umringt von der Menge der Erzengel, besessen von den Thronen, umflossen von dem Gesange der Herrschaften; um sie ist die Liebe der Apostel, sie wird umarmt von den Fürstenthümern, geehrt von den Kräften, gelobt von Cherubim, gepriesen von den Seraphim. Die Dreifaltigkeit erfreut sich über sie, die Martyrer bitten zu ihr, die Bekenner flehen sie an, die Jungfrauen umgeben sie mit Harmonien und die Hölle selbst tobt vor Zorn über ihre Herrlichkeit."



Fig. 202. **Verkündigung des Todes Marias.**
(Sculptur von Orcagna in Or San Michele, Florenz.)

Diese legendarischen Erzählungen haben der christlichen Kunst verschiedene Motive geboten, mit denen sie das Abscheiden der heiligen Jungfrau von dieser

Welt und ihren Eintritt in den Himmel bildlich wiedergeben konnte. Sie hat dargestellt, wie ein Engel ihr nahes Ende verkündet, wie sie stirbt und zu Grabe getragen wird, wie sie triumphirend in den Himmel aufgenommen und dort gekrönt wird. Die zahlreichsten Darstellungen aber sind ihrem Tode, ihrer Himmelfahrt und ihrer Krönung gewidmet.

Den ersten Gegenstand der Legende, wie ein leuchtender Engel erscheint und ihr einen Zweig des Palmbaums des Paradieses bringt, hat Orcagna in einem Basrelief des berühmten herrlichen Tabernakels in Or San Michele zu Florenz 1359 gefertigt (Fig. 202). Sonst findet man diesen Vorgang selten. Um so öfter aber war der Tod Marias ein Darstellungsobject für die christliche Kunst sowohl in Malerei als Sculptur.

1. Der Tod Marias.

Das Sterben der heiligen Jungfrau war besonders im Mittelalter ein Darstellungsgegenstand für die christliche Kunst. Schon ein Diptychon des Museums Barberini zu Rom[1], das dem 10. oder 11. Jahrhundert angehört, hat dieses Object. Die Auffassung ist in allen Jahrhunderten fast immer dieselbe: die große und schlanke Gestalt der Gottesmutter liegt, in einen violetten, über den Kopf gezogenen Mantel eingehüllt, todt im Bette. Die Bettstätte ist gewöhnlich durch ein reiches Tuch von weißer Farbe überhängt. Das Haupt ist durch ein unterlegtes, meist rotes Kissen ziemlich emporgehalten, die Hände sind weich über der Brust gekreuzt. Wie in frühern, besonders griechischen Bildern bei der Geburt Christi ist sie auch hier vielfach mit einem Prachtteppich bedeckt. Sie ist bereits ruhig entschlafen, aber ganz leichte Blässe hat sich über ihr holdes, vornehm und edel gebildetes, durchaus nicht durch den Tod entstelltes Angesicht ausgebreitet. Mitten hinter der Bettstätte hat die erhaben dastehende, majestätische Gestalt des Heilandes Platz genommen, später oft in eine vielfarbige, regenbogenartige Glorie eingehüllt. Der Herr segnet gewöhnlich mit der Rechten die Seele seiner heiligen Mutter aus, welche er bereits im linken Arm in Form eines sehr schlanken, mit langem Talare bekleideten Mägdleins mit gefalteten Händen in Empfang genommen hat. Ringsum stehen die heiligen Apostel: Petrus mit offenem Buche und dem Weihwasserwedel, Andreas mit dem Weihwassergefäß, Jacobus mit dem Rauchfasse, Johannes mit dem Palmzweige; zwei halten brennende Kerzen, andere weinen und schluchzen. Oft sind noch betende Engelgestalten angebracht, mitunter so, daß sie zu Häupten unter der Bettstätte, mit Schild und Schwert bewaffnet, zum Schutze gegen die bösen Geister postirt sind. Das ist die ge-

[1] Erwähnt bei Grimouärd IV, 438; abgebildet bei *Gori*, Thes. vet. dypt. T. III, pl. XXXVII.

wöhnliche Auffassung unseres Gegenstandes. Eine hiervon etwas abweichende Darstellung hat eine Elfenbeintafel des Museums von Cluny (Fig. 203), die dem 12. Jahrhundert angehört und welche die Seele der heiligen Jungfrau doppelt abgebildet enthält, nämlich in den Armen des Heilandes und weiter oben getragen von einem Engel; derselbe Engel erscheint auch neben dem Heiland, bereit, die Seele in Empfang zu nehmen; es wird wohl der Erzengel Michael sein, und nimmt die Darstellung, wie Grimouard[1] meint, Bezug auf die Worte des hl. Gregor von Tours (De Gloria Martyrum, cap. IV): Et ecce Dominus Iesus advenit cum angelis suis, et accipiens animam eius (beatae Mariae) tradidit Michaeli Archangelo, et recessit. . . . Et ecce iterum astitit eis Dominus, susceptumque corpus sanctum in nube deferri iussit in

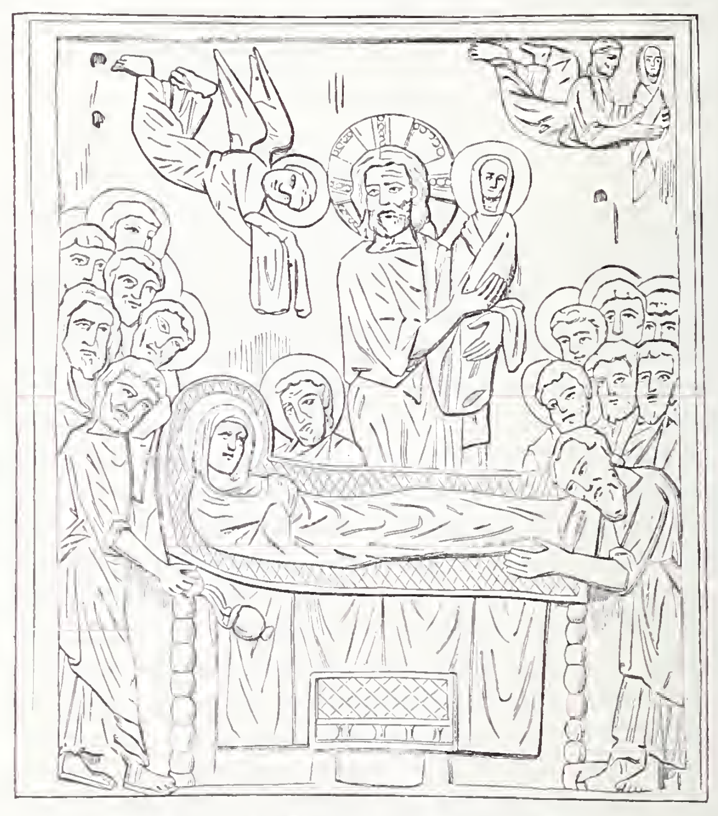


Fig. 203. **Tod Marias.** (Museum von Cluny.)

[1] Guide de l'art. chrét. IV, 439 s.



Fig. 204. Schaffner, **Tod Marias.** Pinakothek in München. (Nach Förster, Deutsche Kunst.)

paradisum: ubi nunc resumpta anima, cum electis eius exsultans, aeternitatis bonis nullo occassuris fine perfruitur.

Die griechische Kunst fügte außer den Aposteln noch weitere Personen hinzu, auch solche mit Inschriften. Das Malerhandbuch der Griechen schildert den „Tod der Gottesgebärerin“ folgendermaßen: „Ein Haus, und in demselben liegt die Heiligste auf einem Bette todt und hat die Hände vor sich gekreuzt, und zu beiden Seiten sind Leuchter mit angezündeten Kerzen. Und ein Hebräer vor dem Bette hat abgeschnittene Hände, welche an dem Bette hängen, und vor ihm ist ein Engel mit einem entblößten Schwerte. Und zu ihren Füßen ist der Apostel Petrus und räuchert mit Räucherwerk, und zu ihren Häupten sind der heilige Paulus und Johannes der Theolog, welche sie umarmen, und rundum sind die übrigen Apostel und die heiligen Bischöfe, Dionysius der Areopagit, Hierotheus und Timotheus, und halten Evangelien, und weinende Frauen. Und ober ihr ist Christus und hält in seinen Armen ihre heilige Seele, welche weiß gekleidet ist, und um ihn ist viel Licht und eine Schar Engel. Und oben in der Luft sind wieder die zwölf Apostel, welche mit den Wolken gehen. Und an der rechten Ecke des Hauses ist Johannes der Damascener, hält ein Blatt und sagt: ‚Es ziemt sich, daß der Himmel dich lebend aufnahm, Himmlische, Heiligste, göttliches Zelt‘ u. s. w. Und zur Rechten ist der hl. Cosmas der Dichter, hält ein Blatt und sagt: ‚Die berühmten Apostel sehen dich als sterbliches Weib, aber auch als über die Natur hinausgehend, als Mutter Gottes, o du Makellose!‘“ u. s. w.[1]

Die Bilder vom Tode Marias sind, wie gesagt, sehr zahlreich, was besonders vom deutschen Mittelalter gilt. Sie sind mit wenigen Ausnahmen im allgemeinen in der oben angegebenen Beschreibung componirt; nur einzelne Züge oder weiter hinzugefügte Motive bringen mitunter eine Veränderung. Eine diesbezügliche ganz interessante, schöne Darstellung befindet sich im Museum des westfälischen Kunstvereins in Münster (Nr. 70), die der altwestfälischen Schule angehört. Zu Häupten der sterbenden heiligen Jungfrau befinden sich sieben kleine Engel, von denen einer ihr die Augen und ein anderer den Mund zudrückt. Das Sterbebett umgeben die zwölf Apostel, von denen drei Pergamentrollen halten, mit den Worten: Coeli enarrant gloriam Dei; — Domini est terra et plenitudo; — Salvum me fac Deus quoniam intraverunt. Vor dem Bette kniet die hl. Magdalena und rechts in der Ecke in weißer Ordenstracht der Donator mit dem Spruchbande: O Mater Dei! miserere mei. Am Fußende des Bettes sitzt ein Apostel in tiefer Trauer; vor ihm auf der Erde liegt ein aufgeschlagenes Buch, in welchem

---

[1] Schäfer S. 278.

zu lesen: Miserere mei secundum magnam misericordiam tuam. Oben in der Glorie ist der herunterblickende, segnende Christus als Brustbild dargestellt, auf dem Arme trägt er die Seele der heiligen Jungfrau, welche in der Gestalt eines Kindes dargestellt ist.

Als eine besondere, aber sinnreiche Ausnahme darf namentlich die bezeichnet werden, daß die heilige Jungfrau nicht im Bette liegend, sondern neben demselben knieend dargestellt wird. So schon in einem Hausaltärchen von Maria-Pfarr (im Salzb. Lungau) vom Jahr 1443; sie kniet hier neben dem Bette mit gefalteten Händen und wird vom hl. Johannes gehalten [1].

Am bekanntesten ist diese Art der Darstellung von dem Ulmer Martin Schaffner (thätig 1508—1535) in einem Bilde der Münchener Pinakothek (Fig. 204), das zu jenen vier besten Tafeln des Meisters gehört, welche ehedem die Thüren an der Orgel im Reichsstifte Wettenhausen zierten und im Jahre 1524 verfertigt wurden [2]. Maria stirbt hier nicht im Bette, sondern auf dem Boden knieend und betend. Sie ist von den Aposteln umgeben: der hl. Petrus, in prachtvollem Pluviale dakniend, hält ihr das heilige Evangelium geöffnet hin; zwei andere Apostel lesen in einem Buche; Johannes und Jacobus halten sie leicht; eine brennende Kerze auf einem schönen Renaissanceleuchter zeigt an, daß die Apostel die Todtengebete sprechen. Der deutsche Künstler hat in diesem herrlich schönen Bilde ganz die dogmatische Anschauung der katholischen Kirche dargestellt. Maria ist gestorben, aber weil sie durch ein Privilegium der göttlichen Gnade vor der Erbsünde bewahrt und von jeder, auch der geringsten actuellen Sünde frei geblieben ist, so ist der Tod bei ihr nicht wie bei andern Menschen der Sünde Sold (Röm. 6, 23). Maria war wie ihr göttlicher Sohn frei von den Folgen der Erbsünde an der Seele, nicht aber von den allgemeinen leiblichen Folgen, also wohl frei von Krankheit, aber nicht frei vom Tode. Sie mußte ihrem Sohne in allem ähnlich sein, also auch im Sterben. Weil aber ihr Tod nicht wie der Tod Christi ein Sühnungstod für die zu erlösende Menschheit war, so durfte derselbe nicht ein gewaltsamer und schmerzhafter sein; sie durfte Todesnoth nicht zum zweitenmal verkosten, nachdem sie dieselbe bereits unter dem Kreuze ihres leidenden und sterbenden Sohnes verkostet hatte. Da nun ihr Tod infolge einer Krankheit nicht eintreten konnte, derselbe aber ein der hohen Würde der Mutter Gottes angemessener sein mußte, so bleibt nichts anderes übrig als die Annahme, daß die Liebe zu Gott die Ursache ihres

---

[1] Abbildung im „Kunstfreund“ 1889, Nr. 1, S. 3.

[2] Abbildung bei Dursch, Aesthetik der christl. bildenden Kunst des Mittelalters in Deutschland. 2. Aufl. Tübingen 1856. Taf. XVII.

Todes gewesen ist: „sei es in der Weise der Verzehrung der natürlichen Lebenskraft durch das Schmachten der Liebe; sei es durch die Gewalt einer Liebesekstase, welche die Seele vom Körper trennte; sei es dadurch, daß Maria durch ihre Liebe Gott bewegte, ihr leibliches Leben nicht länger zu erhalten" [1]. Ganz diese Auffassung sehen wir hier bei Schaffner: der heiligen Jungfrau Tod ist nur ein sanftes, leichtes Verschwinden des Lebens; die zum Gebete erhobenen Hände sinken herab, das Haupt neigt sich etwas zur Seite und wir sehen deutlich eine Verklärung des Angesichtes. Auch Holbein der Aeltere hat im Museum zu Basel (Nr. 4) die sterbende Maria nicht im Bette, sondern zwischen Petrus und Johannes knieend dargestellt; sie hat hier noch die brennende Sterbekerze in Händen. Petrus liest wie gewöhnlich die Sterbegebete, und Johannes hält zart die heilige Jungfrau; im Hintergrunde sieht man das verlassene Bett. Eine zweite ähnliche Darstellung von ihm, bei der wir die heilige Jungfrau ebenfalls außerhalb des Bettes sehen, findet sich im Dome zu Augsburg. Ein anderer Meister der schwäbischen Schule dagegen, der Ulmer Zeitblom, hat in einem Bilde des Augsburger Domes den Gegenstand in gewöhnlicher Weise — Maria im Bette liegend — dargestellt.

Die italienischen Künstler haben den Tod Marias nicht für sich allein, wie meistens die alten deutschen Meister thaten, sondern fast immer in Verbindung mit den andern Ereignissen ihres irdischen Lebensabschlusses, nämlich der Grablegung, Himmelfahrt und Krönung, dargestellt. Doch finden wir auch hier die gleichen Motive in der Darstellungsart, namentlich auch, daß Christus ihre Seele in Empfang nimmt. So schon bei Duccio in dem Altarwerke zu Siena. Christus steht in der Mitte vor der im Bette liegenden heiligen Jungfrau und hält ihre Seele in seinen Armen, die Apostel sind mehr rückwärts. Im Hintergrunde sind zwei Reihen Engel zu sehen, die theils die Hände gefaltet haben, theils Rauchfässer schwingen. Ein kleines Bildchen von hoher Feierlichkeit mit dem Tode Marias ist von Fiesole in den Uffizien zu Florenz. Maria in langer Gestalt und blauem Gewande liegt auf der Tragbahre mit weißem Tuche. Diese selbst steht wieder auf einem andern Gestell, mit rothem Tuche umschlagen; vier große Leuchter mit brennenden Kerzen stehen an den vier Ecken. In der Mitte ist Christus in blauer Mandorla und in blauem Gewande mit der Seele der heiligen Jungfrau, welche ebenfalls in blaues Gewand eingehüllt ist. Rechts und links vom Herrn stehen die Apostel, alle in der feierlichsten, frömmsten Haltung. Je zwei Engel zu den äußersten Seiten halten Leuchter, Rauchfaß und Weihwasserkessel, und Petrus allein liest die Todtengebete; die Namen der einzelnen Apostel sind in die goldenen Nimben geschrieben.

---

[1] Vgl. Scheeben, Dogmatik III, 576.

2. Das Begräbniß Marias.

Vom Begräbniß der Gottesmutter wird gewöhnlich der Moment bildlich dargestellt, wie sie von den Aposteln feierlich zu Grabe getragen wird. Den Zug eröffnet vielfach, besonders im spätern Mittelalter, Jacobus der Jüngere mit einem reich vergoldeten Vortragkreuze; dann folgt Johannes mit dem grünen Palmzweige. Die übrigen Apostel halten brennende Kerzen oder tragen den Sarg, welcher, auf eine einfache Tragbahre gestellt, die Form einer länglichen Kiste mit einem giebelförmigen Deckel hat. Darüber ist meistens ein prächtiger Teppich gebreitet, dessen Reichthum in der Sculptur wenigstens angedeutet ist. Unter den vordern Trägern läßt sich oft der hl. Petrus erkennen; doch geht er auch zuweilen dem Sarge voraus, wie z. B. in der Sculptur eines Südportales des Münsters zu Straßburg, wo er weinend den Vortritt hat, und zwei andere folgen. Im Vordergrund sieht man gewöhnlich einen der Hohenpriester in vollem Ornate, mit lahm herabhängenden Händen und mit dem Ausdrucke großer Schmerzen im Angesichte; öfters sieht man auch seine Hände an der Bahre hängen nach der oben angeführten Legende, wie z. B. bei Duccio zu Siena, wo Petrus sich gegen den Unglücklichen wendet. In Steinsculpturen an mittelalterlichen Kirchen, z. B. an einer der nördlichen Thüren von St. Sebald zu Nürnberg (an der sogen. Anschreibthüre), sieht man auch die ungläubigen Juden vor dem Sarge zu Boden stürzen, da sie nach der Legende von dem Engel Gottes mit Blindheit geschlagen wurden. Die griechische Kunst stellt „die Grablegung der Gottesgebärerin“ selbst dar. „Ein Grab,“ sagt das Malerhandbuch[1], „und darin ist der Apostel Petrus und hält die Heiligste an dem Haupte, und Paulus auswärts hält sie an den Füßen, und Johannes der Theolog umarmt sie; die andern Apostel rundum tragen Leuchter und weinen.“

3. Die Himmelfahrt Marias.

Was die Himmelfahrt Marias, ihre Aufnahme in den Himmel betrifft, so kann man, vom 14. Jahrhundert angefangen bis auf unsere Tage, zwei Arten der Darstellung unterscheiden. Die erstere, bis zum 16. Jahrhundert reichend, bildet die Himmelfahrt Marias ähnlich der des Herrn, nämlich so, daß die heilige Jungfrau in einer Mandorla sitzt, die von Engeln in die Höhe getragen wird, wie z. B. Orcagna am Tabernakel in Or San Michele zu Florenz (Fig. 205); die zweite Art ist die, daß Maria aufrecht stehend oder vielmehr schwebend und umgeben von himmlischem Glanze von den Engeln in den Himmel getragen wird.

---

[1] Schäfer S. 279.

Die erstere mehr mysteriöse Art der Abbildung finden wir in der Himmelfahrt Marias von Simone Memmi im Campo Santo zu Pisa, einem Fresco aus dem 14. Jahrhundert [1]. Die heilige Jungfrau sitzt hier mit gefalteten Händen auf einem Throne, umgeben von einer Mandorla, welche von zahlreichen Engeln getragen wird; andere solcher himmlischen Geister schweben zur Seite, andere umgeben den göttlichen Heiland, der den obern Theil der Mandorla hält und so mit zum Himmel schwebt; unten stehen die Worte: Assumptio gloriose virginis Marie. Dieser Art der Darstellung der Himmelfahrt Marias hat sich auch die Schule von Siena angeschlossen, z. B. in einem Bilde des Berliner Museums (Nr. 1122), das um 1450 entstanden sein kann und auf Goldgrund gemalt ist. Maria in weißem, reichvergoldetem Obergewande wird sitzend von den Engeln emporgetragen, viele musicirende Geister umgeben sie; sie hat die Hände gefaltet, und in ihrem goldenen Nimbus stehen die Worte: Exaltata sum super choros angelorum. Oberhalb von ihr sieht man Christus im Brustbilde, umgeben von Heiligen des Himmels, und unten sind in ganz kleinen Gestalten die Apostel um das verlassene Grab versammelt, von denen Thomas den Gürtel empfängt. Das Ganze eine hochfeierliche Auffassung. In einem andern Bilde aus derselben Schule und in derselben Sammlung (Museum Nr. 1089) fehlen die Apostel ganz: Maria sitzt, gehalten von feurigen Cherubim, auf Wolken, um sie sind musicirende Engel gruppirt und oben sieht man Gott Vater und Heilige. Wieder ein anderes ähnliches Bild derselben Schule ist in der Akademie zu Florenz; auch hier sehen wir die heilige Jungfrau in weißem Gewande, sitzend auf Wolken und umgeben von einer goldenen Mandorla, welche die Engel tragen. Sie übergibt dem hl. Thomas den Gürtel, während man unten bloß das leere Grab, aber keine Apostel sieht. Endlich gehört noch der Schule von Siena ein Bild der Dresdener Galerie (Nr. 8): Maria wird sitzend getragen von rothen Cherubim und die Hände gefaltet und in weißem, vergoldetem Obergewande und blauem, ebenfalls vergoldetem Untergewande dargestellt; ihr Ausdruck ist ungemein feierlich und fromm und vier musicirende Engel umgeben sie. Unten erhält in ganz kleiner Darstellung Thomas den Gürtel. Sehr würdig ist auch die Himmelfahrt Marias von Borgognone (ca. 1455—1524) in der Brera zu Mailand vom Jahre 1522, des Meisters letztes bekanntes Werk. Maria, ein zartes, andachtsvolles Muttergottesbild, steht mit gefalteten Händen in einer Mandorla, die ähnlich wie bei Simone Memmi von sechs Engeln gehalten wird, während andere musiciren. Unten knien die Apostel um das verlassene Grab; letzteres sehen wir auch bei Bernardino Luini in S. Maurizio zu Mailand. Die gleiche Auffassung finden wir ferner sehr schön in einem

[1] Abbildung bei *Grimoüard* l. c. IV, pl. XXIV.

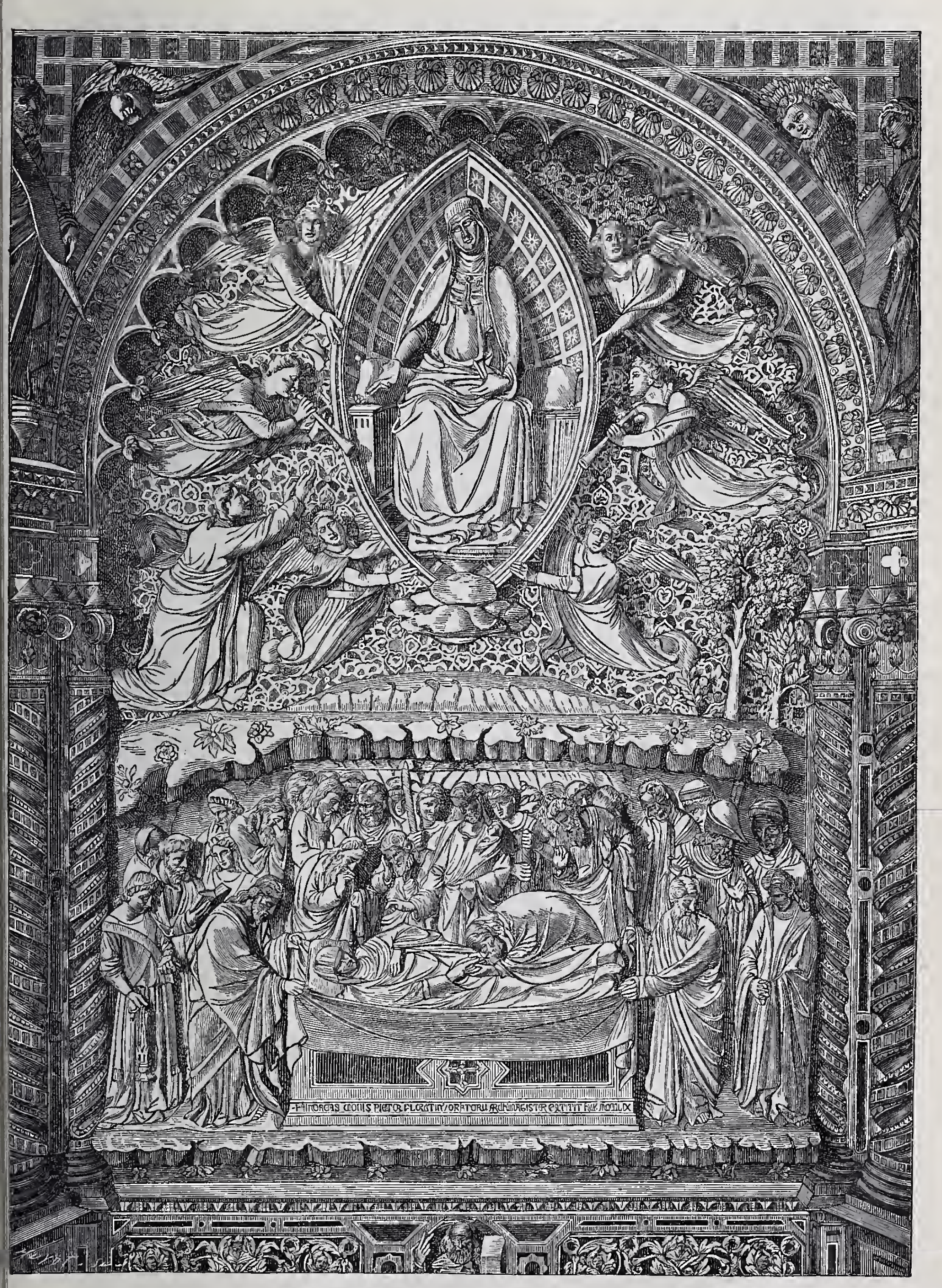


Fig. 205. Orcagna, **Tod und Himmelfahrt Marias.** (Tabernakel in Or San Michele.)

Bilde von Bernardino Pinturicchio (1445—1513) im Museum zu Neapel (Saal IX, Nr. 34). Oben sitzt die heilige Jungfrau, die Hände gefaltet, in einer Mandorla, welche von Engelköpfchen gebildet ist. Außerhalb derselben sind musicirende Engel; inmitten der Apostel kniet der hl. Thomas mit dem Gürtel, so jugendlich aussehend wie der hl. Johannes. Diese Auffassung der ersten Zeit finden wir selbst noch bei spätern Meistern, z. B. bei Innocenzo da Imola (J. Francucci, ca. 1494—1550) in einem Bilde des Städelschen Museums zu Frankfurt. Die heilige Jungfrau steht hier in einem Glorienscheine mit gefalteten Händen und in edlem, freudigem Ausdrucke; Engelfiguren und -köpfchen umgeben sie. Das leere Grab mit den herumstehenden Aposteln ist in den Hintergrund verlegt.

In der zweiten Art der Darstellung steht Maria gewöhnlich aufrecht auf den Wolken; Engel tragen sie in die Höhe und umschweben sie, und sie selbst erhebt ihre Blicke gewöhnlich sehnsuchtsvoll nach oben. So malte Gaudenzio Ferrari (1484—1549) in seinen Fresken von S. Cristoforo zu Vercelli ihre Himmelfahrt in einem Bilde von riesigen Dimensionen. In weißem, sternbesätem Gewande von großartigem Faltenwurfe schwebt die hoheitsvolle jungfräuliche Gestalt mit dem Ausdrucke innigen Entzückens empor, von jubelnden Engelgruppen umgeben. Von oben her erscheint Gott Vater, eine herrliche Gestalt mit langem, weißem Barte, um ihr die Krone aufzusetzen. Unten sehen wir die heiligen Apostel, die in leidenschaftlicher Aufregung der verklärten Erscheinung nachblicken. Ein Engelknabe aber reicht aus den Wolken heraus dem hl. Thomas den Gürtel. Ein großartiges Himmelfahrtsbild dieser Art, eine Composition voll Erhabenheit und Würde, hat auch Mariotto Albertinelli (1474—1515) gemalt und wie andern seiner Werke die Inschrift beigefügt: Orate pro pictore, woraus man schließen will, daß Anordnung und Zeichnung von Bartolommeo sei, da sich diese Inschrift öfter auf seinen Gemälden und der von ihm geleiteten Malerwerkstatt im Kloster S. Marco finde [1]. Das Bild befindet sich jetzt im Museum zu Berlin (Nr. 249) und hat die Anordnung: Maria schwebt auf der Mondsichel empor; sie ist von musicirenden Engeln umgeben, von denen zwei größere und bekleidete in ganzer Figur ihr zur Seite schweben, während zu ihren Füßen drei nackte Kinderengel bis zur Brust aus Wolken hervorragen. Unten am Grabe, aus welchem Rosen und Lilien hervorsprossen, knien links die hll. Johannes der Täufer, Petrus und Dominicus; rechts die hll. Petrus Martyr, Paulus und Magdalena. Im Hintergrunde Landschaft mit fernen Bergen. Am berühmtesten unter den Himmelfahrtsbildern dieser zweiten Art ist das bekannte Meisterwerk Tizians in der Aka-

[1] Vgl. Beschreib. Verzeichniß der Gemälde im Berl. Mus. (Berlin 1883) S. 24.

demie zu Venedig (Fig. 206), welches 1516 für den Hochaltar der Kirche S. Maria dei Frari bestellt und 1618 vollendet wurde. Die Gluth und Frische der Behandlung, sagt Lübke[1], die Gediegenheit in allen Theilen der Durchführung, die liebevolle Sorgfalt der Vollendung spreche für die besten Mannesjahre des Meisters. Das Gemälde zerfällt in zwei Gruppen, die aber mit hoher Kunst zu einer einzigen verschmolzen sind. Oben erblickt man in einer himmlischen Glorie, umflossen von Strömen eines wunderbaren Lichtes, die Madonna zum Himmel aufschwebend. Ein rothes Gewand umgibt ihre majestätische Gestalt, die durch den weit wie ein Segel ausgespannten dunkel-



Fig. 206. Tizian, **Mariä Himmelfahrt.** Oberer Theil. (Akademie in Venedig.)

blauen Mantel noch mächtiger gehoben wird. In edelster Bewegung breitet die Königin des Himmels, halb in demüthigem Staunen, halb in begeisterter Sehnsucht, die schönen Arme dem sich öffnenden Himmel entgegen. Die leichte Wendung, welche dabei ihr Körper macht, ist bewundernswürdig erfunden, um den Eindruck eines elastischen, halb schwebenden Stehens zu erreichen. Am herrlichsten aber leuchtet das großartig schöne Gesicht der Madonna, und mit weiser Mäßigung hat der Künstler die Verkürzung desselben so gehalten, daß der Ausdruck des Entzückens, der aus den Augen bricht und die Züge ver-

[1] Geschichte der italienischen Malerei II, 541.

klärt, nicht verloren geht. Ueber ihr schwebt Gott Vater herab, in bedeutender Verkürzung dargestellt, die Arme segnend wie zum Empfange ausgebreitet. Die auf der Erde zurückgebliebenen Apostel sind in einer Bewegung, wie sie ein urplötzliches Ereigniß hervorruft. Staunen und Bewunderung verbinden sich in ihrem Nachschauen mit Sehnsucht und Begeisterung. So die Schilderung Lübkes. Es ist unbestreitbar, daß diese Himmelfahrt Marias unter den religiösen Bildern Tizians eine der schönsten und würdigsten, wenn nicht die würdigste Darstellung selbst ist. Aber wie wundervoll auch die Gluth und feurige Kraft der Farbe sich präsentirt, wie großartig auch die Composition durchgeführt erscheint und wie sehr auch der Meister nach einer höhern, überirdischen Würde strebt, so ist ihm letztere doch nicht ganz gelungen; ein gewisser Naturalismus, der seine andern Werke so vollständig beherrscht, ist auch hier nicht zu verkennen: die Affecte erscheinen zu übertrieben, mitunter, wie z. B. bei einzelnen Aposteln, grenzen sie ans Theatralische, es fehlt zu einem echt religiösen Bilde die höhere Weihe und Ruhe. Diese Gewandmotive der heiligen Jungfrau mögen technisch-künstlerisch hochinteressant sein; der „demüthigen Magd des Herrn", die vor dem Throne Gottes erscheint, müssen sie ruhiger, würdevoller herabfließen, nicht so, als ob sie von einem eben eingetretenen Wirbelwinde in Bewegung gesetzt würden.

Berühmt ist auch die Himmelfahrt Marias von Guido Reni (1575 bis 1642) in der alten Pinakothek zu München (Nr. 1170). Die heilige Jungfrau schwebt hier, von zwei großen und zwei kleinen Engeln getragen, mit ausgebreiteten Armen in einer Glorie zum Himmel empor, während ihr schwärmerischer Blick nach oben gerichtet ist. Eine ganz eigenthümliche Darstellung haben wir von Daniele da Volterra in einem Fresco von Santa Trinità zu Rom: er stellt eine oben offene Säulenrotunde dar, in deren Mitte auf Wolken die heilige Jungfrau sitzt, und zwar mit ausgebreiteten Händen und affectirten Blicken nach oben; die Wolke ist umgeben von einem Kranze nackter Engel, die gleichsam einen Reigentanz aufführen; unten knien oder liegen die Apostel, derbe, aus dem täglichen Leben genommene Gestalten. Annibale Caracci (1560—1609) in einem Bilde der Dresdener Galerie (Nr. 518) läßt die heilige Jungfrau gleichsam im Sturme zum Himmel hinauffliegen, während sich unten die Apostel wie Verzweifelnde gebärden.

Von spätmittelalterlichen Ausführungen unseres Sujets sei noch das umfangreiche und miniaturartig gemalte Aquarell von dem Illuministen Nikolaus Glockendon (gest. 1560), einem Zeitgenossen Dürers, erwähnt, das sich im Museum zu Basel (Nr. 153) befindet und technisch von außerordentlicher Vollendung und Feinheit ist. Zu unterst sieht man das verlassene Grab, um welches die Apostel knien; Petrus hat die Hände erhoben und vor sich

die päpstliche Tiara liegen. Weiter oben wird die heilige Jungfrau, welche betend die Hände gefaltet hat, von den Engeln in die Höhe getragen, während zwei andere schwebende Engel über derselben eine Krone halten; oben in den Wolken erscheint die heilige Dreifaltigkeit von zahlreichen himmlischen Geistern umgeben.

4. Die Krönung Marias.

Am häufigsten unter denjenigen Ereignissen, welche das Fest Mariä Himmelfahrt veranlaßten, ist jenes dargestellt, welches den Schluß der historischen Marienbilder macht, nämlich die Krönung der seligsten Jungfrau. Die Legende berichtet über die Himmelfahrt, daß Maria im Himmel angekommen sei in Begleitung von unzähligen Scharen von Engeln und Heiligen; alle neun Chöre der Engel seien im schönsten Schmucke und alle Heiligen mit dem Kleide der Glorie angethan erschienen. Sie sei von den vornehmsten Fürsten des Himmels vor den Thron der heiligsten Dreifaltigkeit geführt worden und alle Chöre der Engel haben ein neues Loblied gesungen. Maria fiel auf die Kniee nieder und betete in tiefster Demuth den dreieinigen Gott an. Die Engel brachten ein königliches Feierkleid, womit sie bekleidet wurde, und die Seraphim brachten die Krone des ewigen Reiches und überreichten dieselbe der heiligsten Dreifaltigkeit. Der Vater und der Sohn setzten sie auf das jungfräuliche Haupt und krönten Maria mit den Worten: „Empfange diese Krone des göttlichen Reiches, mit welcher wir dich zur Königin des Himmels und der Erde krönen." Endlich brachten die Engel der Thronen den göttlichen Thronsitz, welcher künstlich geformt war. Auf diesen ehrwürdigen Thron wurde die neugekrönte Königin von der heiligsten Dreifaltigkeit mit solcher Feierlichkeit gesetzt, daß alle Bewohner des Himmels sich wunderten und erfreuten.

Die ältesten Krönungsbilder der heiligen Jungfrau finden sich in den Mosaiken von S. Maria in Trastevere und S. Maria Maggiore zu Rom. Die erstere Darstellung ist am inneren Bogen und Gewölbe der Tribüne und gehört dem 12. Jahrhundert an. Wir sehen hier zwischen den hll. Petrus, Cornelius, Julius (Papst), Calepodius rechts und Callistus, Laurentius und Innocentius links Christus und Maria nebeneinander auf einem Throne sitzen; in der Linken hält Christus das Buch des Lebens und die Rechte hat er auf die Schulter seiner heiligen Mutter gelegt; diese selbst hält eine Inschrift in Händen und hat die Krone auf dem Haupte. Oberhalb Christo sieht man die Hand Gottes mit einem Kranze und weiter oben erscheint die Taube. Auch in S. Maria Maggiore ist die Krönung Marias in der Halbkuppel der Tribüne auf reichem Ornamentgrunde dargestellt (Fig. 207). Dieses herrliche Mosaik ist 1295 von dem Franziskaner Jacobus Torriti vollendet und stellt die heilige Jungfrau ebenfalls neben Christus sitzend auf reichem

Throne dar, die Gestirne zu den Füßen, rechts eine aufsteigende Engelschar, links die beiden hll. Johannes und St. Antonius; ferner sehen wir die heiligen Petrus, Paulus und Franciscus. Die „Krönung Marias" kommt aber hier insofern deutlicher zum Ausdrucke, als der Moment dargestellt ist, in welchem Jesus seiner heiligen Mutter eben die Krone auf das Haupt setzt; die heilige Jungfrau nimmt mit Christus die Mitte der Composition ein, und sie sowohl wie ihr Thron ist von einer großen Aureole umgeben: ein Beweis, daß es sich da wirklich um die Verherrlichung der heiligen Jungfrau im Himmel handelt.

Im Mittelalter wird bis zum 15. Jahrhundert sowohl in den italienischen als deutschen Schulen die Krönung Marias fast durchweg so dargestellt, daß wir bloß Christus und die heilige Jungfrau auf einem reichen Throne sitzen sehen. Maria neigt sich etwas gegen Christus und hat die Hände gefaltet oder über der Brust gekreuzt; dieser setzt ihr mit der Rechten die Krone auf das Haupt oder berührt, um die eben vollendete Krönung anzudeuten, mit den Fingern leicht die Spitze der Krone. So in dem Krönungsbilde des Imhofschen Altarwerks, das jetzt im nördlichen Seitenschiffe auf einer Empore der St. Lorenzkirche zu Nürnberg aufbewahrt wird. Dieser Altar wurde von Kunz Imhof, der 1449 starb, gestiftet und ist zwischen 1418 und 1422 gemalt. Das Mittelbild enthält die Krönung Marias durch Christus auf Goldgrund, ein seelenvolles, überaus anmuthiges und frommes Bild, besonders reizend durch den schönen Ausdruck der Demuth der heiligen Jungfrau. Es wird dieses ungemein zarte, andächtige Bild für alle Zeiten ein wahres Musterbild bleiben für die echt kirchliche Darstellung des Gegenstandes, denn es ist ein Andachtsbild im eigentlichen Sinn des Wortes und werth, daß es fort und fort für katholische Kirchen reproducirt werde.

In den frühmittelalterlichen Darstellungen umgeben fast immer Scharen von singenden und musicirenden Engeln den Thron. Die Künstler dieser Zeit suchten hier gewöhnlich ihr Compositionstalent zu entfalten in der Gruppirung der verschiedenen Engelscharen und Heiligen des Himmels; auch statteten sie oft solche Bilder mit großer Farbenpracht und glänzendem Goldschmucke aus, und die mittelalterliche katholische Kunst hat denn auch in Darstellung solcher Krönungsbilder Marias, wie wir sehen werden, wahre Triumphe gefeiert.

Schon gleich die Giotto-Schule hat hierin Herrliches geleistet. Von Jacopo d'Avanzo (um 1370) ist eine schöne Krönung Marias unter andern Fresken in der Kapelle San Giorgio zu Padua zu sehen, die eine wahre Farben-Symphonie genannt werden kann. Wir treffen den Heiland und Maria allein auf einem architektonisch reich ausgestatteten Throne sitzend, die heilige Jungfrau hat die Hände über der Brust gefaltet und neigt sich leicht



Fig. 207. **Krönung Marias.** Mosaik von Jacopo Torriti, in S. Maria Maggiore in Rom.

gegen ihren göttlichen Sohn, der ihr mit seiner Rechten eben die Krone auf das Haupt setzt und in der Linken einen Scepter hält; eine reiche Engelschar, je fünf Reihen übereinander zu beiden Seiten, umgibt den himmlischen Thron, ein singender und musicirender Chor voll herrlicher Pracht und himmlischer Freude. Ein bedeutendes, zart und fromm gehaltenes Bildchen mit Mariä Krönung aus dem 14. Jahrhundert findet sich im Städelschen Museum zu Frankfurt: Maria in weißem Ober- und blauem Untergewand sitzt neben Christus, der mit rotem Ober- und blauem Untergewand angethan ist und der heiligen Jungfrau die Krone aufsetzt; zehn Engel — sechs oben, zwei unten und zwei zur Seite — und zwei Heilige umgeben den Thron.

Eine große Pracht sucht auch die altvenetianische Schule (Muraner-Schule) bei unserem Gegenstand zu entfalten. Ein reiches Bild dieser Schule mit der Inschrift Johannes et Antonius de Muriano F. 1440 befindet sich in der Akademie zu Venedig. Zwischen Maria und Christus sehen wir hier die Taube und darüber Gott Vater, rechts und links sind in je vier Reihen die Heiligen des Himmels gemalt. Noch reicher ist eine andere Krönung derselben Sammlung von Jacobello del Fiore. Hier verherrlichen die neun Chöre der Engel und die Patriarchen, Propheten und Apostel, gleichsam also die ganze Allerheiligen-Litanei, den himmlischen Vorgang.

Aehnlich behandelt auch die sienesische Schule (ca. 1270—1400) unsern Gegenstand. Ein innig und zart gehaltenes Bild dieser Schule auf Goldgrund aus dem 13. Jahrhundert findet sich in der Akademie zu Florenz, woselbst wir Christus mit beiden Händen der Himmelskönigin die spitze goldene Krone auf das Haupt setzen sehen. Es ist ein Triptychon, worauf unten sechs musicirende Engel, auf den beiden Flügeln aber zahlreiche Heilige zu sehen sind, alle mit goldenen Nimben. Ein anderes, fast ganz gleiches Triptychon daselbst mit der Krönung Marias, das dem 15. Jahrhundert angehört, hat die Apostel im Vordergrunde, wahre Prachtgestalten. Wir sehen in diesen Bildern so recht das oberste Princip der sienesischen Schule gewahrt, ihr Streben nach Schönheit, nach einer andachtsvollen Stimmung, Würde und Weihe. Aber wir schauen in diesen Bildern auch noch ganz den Charakter der Compositionsweise dieser Schule: eine herrliche Durchbildung in den Einzelgestalten, Befreiung vom starren Byzantinismus und rührende Affecte; allein die harmonische Zusammenstimmung, die Kraft des Gedankens, welche in der Eigenthümlichkeit und Harmonie der Composition sich offenbaren, fehlen. Das alles sehen wir erst in dem Krönungsbilde vereinigt, das Fra Angelico da Fiesole einstens für die Kirche S. Maria Nuova in Florenz gemalt hat und das sich jetzt in der Galerie der Uffizien daselbst (Nr. 1290) befindet. Es gehört unstreitig zu den schönsten Bildern der Welt und ist neben der Kreuzabnahme das Meisterwerk des Engels der kirchlichen Malerei, eine herrliche

Composition voll erhabenster Schönheit auch in den Einzelgestalten. Angethan mit einem mit goldenen Sternen durchwirkten, azurnen Mantel und einem rosenrothen Kleide, die Hände sanft über die Brust gekreuzt, Antlitz und Oberkörper in Demuth geneigt, sitzt Maria vor dem König des Himmels, der, gleich gekleidet wie sie, einen Edelstein in den Kranz zu setzen scheint, der ihr Haupt umgibt. Ein Engelreigen umgibt tanzend den Thron; ein zweiter im weitern Kreise begleitet ihn mit dem Spiel mannigfaltiger Saiten- und Blasinstrumente. Wieder andere sind in Anbetung gesunken oder preisen lobsingend das himmlische Paar. Ein goldener Strahlenregen, der aus der Höhe des Bildes über Christus und seine heilige Mutter niedergeht und den ganzen Himmel durchleuchtet, gibt der herrlichen Darstellung eine unsägliche, wahrhaft himmlische Hoheit und Würde. Ist auf diese obern heiligsten Gestalten aller Zauber der Unschuld, alle Anmuth und Seligkeit ausgegossen, so gelang es dem frommen Maler nicht minder, die Wirkung dieser Erscheinung auch in den Seelen heiliger Männer und Frauen auszudrücken, welche er als Zeugen der feierlichen Handlung in der untern Abtheilung des Bildes aufgestellt hat. Läßt man einen Unterschied gelten im Werthe von Fiesoles Himmelsschilderungen, so steht diese unter den alleroberſten, da sich zur Reinheit, Lieblichkeit und Schönheit der Gestalten auch eine besondere Vollendung der Zeichnung und



Fig. 208. Fiesole, **Krönung Marias.** (S. Marco in Florenz.)

der Ausführung gesellt. Fiesole hat diesen Gegenstand mit Vorliebe behandelt, denn da war er so recht in seinem Elemente und stand auf der Höhe seiner Kunst; da hatte er Gelegenheit, das Innige, Zarte, das himmlisch Beseligende, in dem er sich so unvergleichlich heimisch fühlte, in allen Variationen darzustellen. So ist von ihm ein solches Krönungsbild im Louvre zu Paris, das er einst für S. Domenico in Fiesole gemalt hat. Auch hier ist ein Chor von Engeln und Heiligen bei der Krönung der heiligen Jungfrau gegenwärtig, deren Antlitz in Seligkeit schimmert und vom süßesten Frieden übergossen ist. Auch in den Zellenbildern des Klosters S. Marco zu Florenz (Fig. 208) treffen wir diesen Lieblingsgegenstand unseres Meisters. Die Demuth der heiligen Jungfrau ist wohl nirgends so vollkommen geschildert worden, wie es Fiesole hier thut, wo Maria, in reichfaltige weiße Gewänder gekleidet, sitzend auf den Wolken des Himmels, dem Sohne sich entgegenneigt. Christus, der gleichfalls einen weißen Mantel und ein weißes Unterkleid trägt, ist eben im Begriffe, mit würdevoller Milde, Sohn zugleich und König, die Krone des ewigen Lebens ihr aufs Haupt zu setzen. Kein Chor von Engeln, wie sonst bei dieser Handlung, ist vorhanden, und von den Heiligen bilden nur sechs die andächtig staunenden Zeugen: Thomas von Aquino, Romualdus und Dominicus, Franciscus, Benedictus und Paulus, in einem Halbkreis gegeneinander gestellt und alle gleichmäßig die Hände erhoben.

Florenz hatte in seinen Mauern noch ein zweites großes Dominikanerkloster mit der schönen Kirche S. Maria Novella, und was war natürlicher, als daß Fra Angelico auch seine dortigen Brüder mit Werken seiner christlichen Kunst versah! Er bemalte dort vier Reliquiarien, von denen noch drei vorhanden sind; es sind spitzbogige, nach oben zugeschnittene Tafeln von 11 Zoll Höhe und 11 Zoll Breite, von Rahmen eingefaßt, in welche Partikeln von verschiedenen Heiligen eingekapselt waren. Das schönste der drei noch vorhandenen Bilder ist unstreitig Mariä Krönung; sorgfältiger und fleißiger als fast alle Gemälde Fiesoles ausgeführt, so daß die Farbe wie ein Schmelzguß aufgetragen erscheint, enthält es eine Reihe Köpfe, auf denen ein Ausdruck der Süßigkeit ohnegleichen liegt. „Ist schon Marias Angesicht voll Sanftheit und Güte unwiderstehlich,“ sagt Förster[1], „so umstricken uns die holden Engelsangesichter mit einem solchen Zauber der Lieblichkeit, daß wir uns nicht mehr von ihnen trennen mögen, in der Meinung, von dem Saitenspiel und Gesang zu vernehmen, womit sie die heilige Himmelshandlung begleiten. Gewiß ist, daß die Unschuld heiliger und reiner von keinem andern Maler

---

[1] Leben und Werke des Fra Giovanni Angelico da Fiesole (Regensburg 1861) S. 49 f.

geschildert worden, und daß, wer von Fra Beato noch kein anderes Bild gesehen als dieses, nicht glauben kann, daß er sich je wieder erreicht oder gar übertroffen habe. Und als wollte er unsere Blicke auch nicht abziehen von dem seligen Chor, oder auch als könnten die Heiligen des Himmels selbst von diesem Anblick sich nicht trennen, läßt er sie alle, von uns abgewendet, nach dem Throne schauen, und nur St. Petrus sieht sich nach uns um, gleichsam dafür zu sorgen, daß unsere Augen nicht in die Weite und Irre gehen." — Endlich erwähnen wir noch eines Krönungs-



Fig. 209. Fiesole, **Krönung Marias.** (Akademie in Florenz.)

bildchens von Fiesole, das sich in der Accademia di Belle Arti zu Florenz befindet (Fig 209); die Haltung der heiligen Jungfrau ist hier fast ganz so wie in dem Zellenbilde von S. Marco; die Bewohner des Himmels aber sind hier nur durch neun Engelsköpfchen, die neun Chöre der Engel, vertreten. In dieser Art der Darstellung des Fiesole haben wir auch eine „Mariä Krönung" von Lorenzo Monaco in den Uffizien zu Florenz (Nr. 1305); auch hier sehen wir in hochfeierlicher Weise den Thron, auf dem Christus und Maria sitzen, von einem Kranze von Engeln und Heiligen umgeben. Vor-

gognone dagegen weicht in seinem großen Wandbilde der Krönung Marias in der Chorapsis von S. Simpliciano zu Mailand von der bisher beschriebenen Darstellung etwas ab, indem er alle drei göttlichen Personen bei der Krönung anwesend sein läßt. Gott Vater steht aufrecht da und breitet die Hände aus; vor ihm knien, einander gegenüber, Christus und Maria; Christus setzt der heiligen Jungfrau die Krone auf, und ein Kranz von Engeln umgibt das Ganze. Es ist eine feierliche, streng architektonische Anordnung, alles in milder Holdseligkeit und in zartester, lichter Farbenstimmung. Einfacher ist die schöne Krönung Marias von Pinturicchio (1454—1513), die sich unter den herrlichen Fresken am Chorgewölbe von S. Maria del Populo zu Rom befindet, welche für den Cardinal Domenico della Rovere ausgeführt wurden. In dem untern Theile der vier Gewölbezwickel sehen wir hier in schönen Renaissance-Tabernakeln die vier Kirchenväter; im Mittelpunkte des Gewölbes aber ist ein großes Rundbild von Mariä Krönung angebracht, das in weitem Kreise von kleinern Rundbildern mit den Halbfiguren der Evangelisten und den Gestalten von vier Sibyllen umgeben ist. Christus und Maria sitzen hier auf Wolken. Letztere hat andächtig die Hände gefaltet und Christus setzt ihr die Krone mit der Rechten aufs Haupt; im Hintergrunde ist eine runde Aureole, worin Engelköpfchen sind; alle sonstigen Zuthaten fehlen.

Dem Beispiele von italienischen Vorgängern, daß die heilige Dreifaltigkeit in das Krönungsbild hereingenommen wurde, folgte auch die spätere altdeutsche Kunst; sie läßt die Krönung gewöhnlich durch diese vollziehen, und zwar so, daß die zwei ersten Personen der Gottheit gemeinsam die Krone über dem Haupte der heiligen Jungfrau halten. Sie sitzen gewöhnlich auf einem erhabenen Throne, und die Taube schwebt zwischen oder mehr oberhalb von ihnen. Maria selbst kniet, die Hände gefaltet, zu ihren Füßen und ist dem Beschauer zugekehrt; so in einem Bilde des Basler Museums (Nr. 1043) von einem niederdeutschen Meister des 15. Jahrhunderts, wo alle drei göttlichen Personen in menschlichen Figuren abgebildet sind und gemeinsam die Krone über der heiligen Jungfrau halten, welche in blauem Gewande und mit gefalteten Händen vor ihnen kniet. Eine feierliche Krönung Marias aus der schwäbischen Schule, wahrscheinlich von dem Ulmer Maler Zeitblom, findet sich im Dome zu Augsburg (Altarbild am zweitletzten Pfeiler rechts). Wir sehen einen reichen gotischen Thron mit drei Spitzen; die rechte und linke Seite nehmen Gott Vater und Sohn ein, der mittlere Sitz ist für die heilige Jungfrau bereit gehalten, die mit gefalteten Händen, den goldenen Nimbus und die Krone auf dem Haupte, auf dem Boden kniet. Die beiden ersten göttlichen Personen halten ihre Rechte mit zwei ausgestreckten Fingern über sie; in ihrer Mitte oben ist die Taube, darunter zwei singende Engel; andere

singende und musicirende Engel sind hinter dem Throne sichtbar. Die Composition ist voll Leben, die Köpfe voll edler, keuscher Unschuld.

In all diesen bisherigen Darstellungen der Krönung Marias haben wir den Vorgang als einen einheitlichen gesehen. Die Apostel sind fast immer in den Himmel versetzt und mit den übrigen alt- und neutestamentlichen Heiligen Zeugen der Verherrlichung ihrer Himmelskönigin. Im 15. Jahrhundert aber beginnt diese Einheitlichkeit in der Composition sich aufzulösen und einer Art Doppeldarstellung Platz zu machen: wir sehen nämlich von jetzt an meistens oben die Krönung der heiligen Jungfrau und unten die Apostel um das verlassene Grab versammelt und ihr Erstaunen und ihre Verwunderung ausdrücken. Eine solche Auffassung haben wir z. B. von Pinturicchio in einem Tafelbilde von sorgfältiger Ausführung in der Galerie des Vaticans. Oben sieht man eine Mandorla, in deren Mitte die Sonne ihre goldenen Strahlen aussendet und auf deren Rande Engelsköpfchen angebracht sind. Vor dieser Mandorla sitzt links auf Wolken Christus der Herr in rothem Ober- und grünem Untergewand und hält die goldene Krone über der rechts auf Wolken knieenden heiligen Jungfrau, welche voll innigster Andacht die Hände faltet. Rechts und links verherrlichen je zwei musicirende Engel den Vorgang, unten aber sehen wir den hl. Franciscus, umgeben von zwei andern Heiligen; hinter diesen stehen die heiligen Apostel, voran Petrus und Paulus. In der gleichen Sammlung befindet sich die berühmte Krönung Marias von Rafael, die er noch in Peruginos Schule 1503 für die Kirche S. Francesco zu Perugia malte. Oben in den Wolken thront neben Christus die Madonna, die voll Demuth das Haupt neigt und die himmlische Krone empfängt. Zu beiden Seiten schweben musicirende Engel, die noch ganz in perugineskem Stile gehalten sind. Unten um den offenen Sarkophag, aus dem Blumen hervorsprossen, sind die Apostel versammelt und geben ihrem Staunen den mannigfachsten Ausdruck; in ihrer Mitte steht, sehnsuchtsvoll den Blick nach oben gerichtet, der hl. Thomas und hält den von der heiligen Jungfrau empfangenen Gürtel in Händen. Es ist eine wundervoll schöne Composition von lebensvoller Bewegung und freier rhythmischer Anordnung, von schöner Harmonie im Colorit und feiner technischer Behandlung. Neben dieser Krönung Marias im Vatican befindet sich eine andere, die ihrem Entwurfe nach gleichfalls von Rafael, aber aus den letzten Zeiten des Meisters stammt. Die Ausführung geschah durch G. Romano und Francesco Penni, indem der erstere den obern, der zweite den untern Theil malte. Die Composition ist ähnlich der erstern, aber die Bewegung ist eine viel mehr dramatische, besonders in den Aposteln, die unten um das verlassene Grab, das voll Blumen sproßt, knien. Wie würdig und erhaben als religiöses Bild sticht aber jene erstere Darstellung vortheilhaft ab gegenüber dieser letztern!

Diese Doppeldarstellung hat auch A. Dürer gewählt für sein Gemälde, das er dem reichen Frankfurter Tuchhändler Jacob Heller fertigte, welches in die Dominikanerkirche daselbst kam, aber 1615 in den Besitz des Kurfürsten Maximilian von Bayern gelangte und beim Brande der Residenz in der Nacht vom 9. auf den 10. April 1674 zu Grunde ging. Eine Copie von dem Nürnberger Maler Paul Juvenel befindet sich in der Gemäldesammlung der Stadt Frankfurt[1]. Eine Art Zusammenhang zwischen der Krönung oben und den um das Grab versammelten Aposteln ist hier insofern hergestellt, als die letztern, Petrus voran, ihre Häupter in Verwunderung und Anbetung nach oben richten. Der betreffende Holzschnitt (Fig. 210) desselben Meisters aus seinem berühmten Marienleben mit der Jahreszahl 1510 zeigt dieselbe Auffassung.

Nach der oben angeführten legendarischen Nachricht über die letzten Lebensereignisse der heiligen Jungfrau von Johannes de Voragine hat in neuerer Zeit Schraudolph seine Cartons für die betreffenden Gemälde des Speierer Doms angefertigt. In dem ersten Bilde, dem Tode Marias, hat sich der Meister ganz an die mittelalterlichen Darstellungen gehalten und nur die Technik der Neuzeit zu Hilfe genommen und sie mit der Würde und Frömmigkeit des Mittelalters vereinigt. Maria entschläft zum ewigen Leben, während die heiligen Apostel sie umgeben. Johannes beugt sich mit Liebe zu ihr nieder, während Petrus die Hinscheidende mit dem Gebete der Kirche begleitet. Eine der Frauen sitzt in Schmerz versunken vor dem Bette. Diesem Bilde gegenüber, auf der andern Seitenwand, sieht man das Begräbniß der heiligen Jungfrau. Es ist Abend geworden; beim Eingang in das Thal Josaphat haben die Apostel die Bahre niedergestellt. Die Bestattung beginnt mit einfachem Ritus. Voran gegen das Thal schreiten die Sänger und Fackelträger, und um die Bahre sind die Apostel beschäftigt. Petrus mit dem Rauchwerk ist wieder Liturg, Johannes hält das Zeichen des Kreuzes. Man sieht deutlich, wie der Tod nicht volle Gewalt über die Entschlafene hat und wie in dem Ausdruck ihres Gesichtes sich schon die nahende Verklärung zeigt. Diesem Bilde zur Seite sehen wir, wie beim verlassenen Grabe allein der hl. Thomas mit dem Gürtel kniet. Maria auf den Wolken sitzend und die Hände ausgebreitet und von einer Mandorla umgeben, wird von Engeln in den Himmel getragen. Mariä Krönung in der Concha ist von conventioneller Art, aber von außerordentlicher Würde und Hoheit.

Eine glückliche Nachahmung der alten, bessern Schulen ist auch ein neueres Krönungsbild der Beuroner Kunstschule in Prag, das sich im

[1] Abbildung bei Thausing: Dürer, Geschichte seines Lebens und seiner Kunst (1. Aufl. Leipzig 1876) S. 295.

Chore der dortigen Klosterkirche der Benediktiner befindet. Die beiden ersten göttlichen Personen, auf Wolkenthronen sitzend, halten gemeinsam die Krone über dem Haupte der vor ihnen knieenden Himmelskönigin, während oben in



Fig. 210. Albrecht Dürer, Krönung Marias.

der Mitte die Taube schwebt. Diese Gruppe ist rundum von einem strahlenden Lichtmeer umflossen, außerhalb desselben die Chöre jubilirender und musicirender Engel. Ein Hauch unnachahmlicher Feierlichkeit ist über das Ganze ausgegossen.

Sechstes Kapitel.

Ikonographie des jüngsten Gerichtes.

Die zahlreichen Stellen der Heiligen Schrift allein schon über das „Weltgericht" oder das „jüngste Gericht" und über die Erscheinung des Erlösers bei demselben konnten dem christlichen Künstler hinlänglich den Weg zeigen, den er bei Darstellung dieses gewaltigsten Gegenstandes der christlichen Kunst einnehmen sollte. Nachdem der Herr selbst (bei Matth. Kap. 24 und Marc. 13, 14 ff.) die Vorzeichen des besondern Gerichtes über Jerusalem in Verbindung mit denen des allgemeinen Weltgerichtes genannt, schildert er im folgenden (Matth. 25, 31 ff. Marc. 13, 27) das Erscheinen des Richters und die Absonderung der Guten und Bösen. Der heilige Apostel Paulus (1 Kor. 15, 52 und 1 Thess. 4, 15) redet von dem Schalle der Posaunen und der Auferstehung der Todten. Andere Andeutungen über das Erscheinen des Herrn beim Weltgericht sind bei Luc. 9, 26; 12, 8, bei Matth. 16, 27, bei Marc. 8, 38 und in vielen andern Stellen gegeben. Im wesentlichen aber alle Elemente, aus welchen sich die mittelalterlichen Vorstellungen des jüngsten Gerichtes zusammensetzen, enthält die Geheime Offenbarung des hl. Johannes (20, 11—15): „Und ich sah einen großen weißen Thron und den, welcher darauf saß; vor dessen Angesicht floh die Erde und der Himmel, und keine Stätte ward gefunden für sie. — Und ich sah die Todten, die großen und die kleinen, stehen angesichts des Thrones, und Bücher wurden aufgeschlagen, und ward ein anderes Buch eröffnet, welches das des Lebens ist; und gerichtet wurden die Todten aus dem, was geschrieben war in den Büchern, gemäß ihren Werken. — Und gab das Meer die Todten, welche in ihm waren, und der Tod und das Unterreich gaben die Todten, die in ihnen waren; und gerichtet wurde über jeden Einzelnen nach ihren Werken. — Und die Hölle und der Tod wurden geworfen in den Feuerpfuhl. Dies ist der zweite Tod. — Und so jemand nicht gefunden ward in dem Buche des Lebens geschrieben, wurde er geworfen in den Pfuhl des Feuers." — Wir finden hier einzelne ganz neue Momente, wie das Meer, die Erde und die Hölle, auch das „Buch des Lebens", herein-

spielen: Allegorien, die besonders, wie wir sehen werden, die byzantinische Kunst in ihren diesbezüglichen Darstellungen angewendet hat, während die christliche Kunst des Abendlandes sich mehr an die Worte der Evangelien gehalten hat.

Was zunächst die altchristliche Kunst anlangt, so kennt sie eine Darstellung eines Weltgerichts in der Weise und Auffassung des Mittelalters und der Renaissance nicht. Wie wir dieselbe bei allen Darstellungen aus dem ganzen Leben des Herrn alles Niedrige, Trostlose und Betrübende übergangen oder nur mehr in versteckter, symbolischer Weise behandelt finden, so hat sich die Kirche des Alterthums auch nur wenig mit der Vorstellung und Ausmalung der letzten und furchtbarsten Begebenheit der Menschheit beschäftigt; sie suchte vielmehr den Muth der Gläubigen durch jene tröstenden und ermunternden Gedanken zu stärken, die wir so zahlreich in den Katakomben abgebildet treffen. Aber dessenungeachtet ist auch der altchristlichen Kunst nicht jede Vorstellung von einem Gerichte fremd. Wilpert[1] führt zwei Gemälde aus den Katakomben auf, in denen Gerichtsscenen enthalten sind: in einer Kammer der Annona-Region sieht man in einem runden Bilde in der Mitte Christus, wie er über zwei Verstorbene zu Gericht sitzt, die von zwei Heiligen empfohlen werden. Christus hält in der linken Hand eine Rolle; die zwei Verstorbenen haben ihre Hände schutzflehend zum göttlichen Richter erhoben. In der Katakombe des hl. Hermas sitzt Christus über einen Verstorbenen zu Gericht, der von zwei Heiligen empfohlen wird, damit der Richter ein gnädiges Urtheil über ihn fälle. Der Gedanke eines allgemeinen Gerichts war in jener kleinen Basilika gemalt, welche der heilige Bischof Paulinus von Nola kurz nach 400 in Fundi erbaut hat. Er selbst beschreibt das Gemälde also:

> Et quia praecelsa quasi iudex rupe superstat,
> Bis geminae pecudis discors agnis genus haedi
> Circumstant solium: laevos avertitur haedos
> Pastor, et emeritos dextra complectitur agnos[2].

Die gleiche Vorstellung zeigt auch ein Mosaik in S. Apollinare Nuovo zu Ravenna[3]. Christus in jugendlicher Gestalt sitzt hier auf einem Rasenhügel zwischen zwei dastehenden Engeln; die rechte Hand streckt er drei sich ihm nahenden weißen Lämmern entgegen, während auf der linken Seite des Herrn drei schwarzgefleckte Schafe stehen. In der sogen. Etimasia aber, einem Throne, auf welchem das Evangelienbuch liegt, oder über welchen das Monogramm Christi oder der Name *ΙΧΘΥC* geschrieben ist, ist nach

---

[1] Katakombengemälde S. 58. 65.

[2] Vgl. Piper, Der christliche Bilderkreis S. 54.

[3] *Garrucci* tav. 284[4].

Kraus[1] nur der Gedanke an den Richter, keineswegs aber ein Vorgang des Ereignisses zu erkennen.

Wie ist nun die morgen- und abendländische Kunst zu ihren theilweise so gewaltigen Darstellungen des Weltgerichts gekommen? Die Worte der Apokalypse enthalten, wie wir schon oben gesagt, im Grunde genommen alles, was die mittelalterlichen Abbildungen später zeigen; doch für die Thatsache, daß diese Weltgerichtsbilder gerade in dieser Zeit so gewaltig und zahlreich auftreten, werden wir den Grund in den Zeitverhältnissen und in der zeitgenössischen Literatur suchen müssen. Diesen Weg, auf welchem die christliche Kunst zur Darstellung dieses letzten und furchtbarsten Ereignisses der Weltgeschichte gekommen ist, zeigt Kraus[2] in folgendem: „Im Sanctuarium der Kirche, also der Apsidalnische, unter welcher der Altar stand, dann über dem Eingang des Kirchenportals, speciell in dem Giebelfeld desselben, wird seit dem 5. Jahrhundert mit Vorliebe der Rex gloriae, der in seiner Majestät thronende, von einem Strahlenglanz umflossene oder von der die himmlische Glorie versinnbildlichenden Mandorla umgebene Erlöser dargestellt: der freudige Ausdruck der siegreichen Kirche für den Artikel ihres Credo: Ascendit ad coelum, sedet ad dextram Dei. Im Laufe der Jahrhunderte, schwerlich vor dem 8., wird diese Darstellung erweitert, indem nicht bloß, wie schon in den Mosaiken des 4. und 5. Jahrhunderts, die Apostel und andere Heilige, bald als Lämmer, bald in menschlicher Gestalt gebildet, unter der maiestas Domini erscheinen, sondern auch die Auferstehung der Todten dazutritt, wo dann die Guten zur Rechten des Herrn, die Bösen zur Linken geordnet werden: der jenem folgende Satz des Glaubensbekenntnisses: unde venturus est iudicare vivos et mortuos. Wenn die alte Kirche der verfolgten und trauernden Gemeinde nur Bilder des Trostes und der Aufrichtung vorstellte, so genügte das jetzt nicht mehr. Die entsetzliche Verwilderung der Zeiten, die wilde Roheit der über die römische Cultur siegreichen Barbaren des Nordens forderten Vorstellungen der eindringlichsten, das Sittengesetz aufs nachdrücklichste verschärfenden Art: der sanfte gute Hirte macht dem furchtbaren Richter der Lebendigen und der Todten Platz, der König der Glorie erscheint jetzt meist zugleich als der gefürchtete Weltenrichter — ein Uebergang, der durch einzelne Kunstwerke ganz außer Frage gestellt wird. Zwei Umstände wirken nach dieser Richtung bedeutsam ein oder vielmehr bezeugen die geistige Strömung, welche diese Neuerung in den Kunstvorstellungen bedingten: das abermalige Hervortreten des jüngsten Gerichtes in der christlichen Predigt und die Benutzung der germanischen Vorstellungen von

[1] Wandgemälde S: 16. Ueber die Etimasia vgl. auch Real-Enc. I, 432.

[2] Wandgemälde S. 16.

dem zukünftigen Weltbrand, wie sie uns im Muspilli, im Heliand, in Cynewulfs Krist, in der Wöluspa entgegentreten; dann aber die gegen Ausgang des ersten Jahrtausends mehrfach verbreitete Erwartung des Weltuntergangs: eine Erwartung, die angesichts der jammervollen Zustände des ‚dunkeln Jahrhunderts' nur zu begreiflich war, und welche, wenn auch vielleicht in manchen Gegenden nicht getheilt, in Frankreich und Deutschland ganz sicher einen gewissen Einfluß auf die Verbreitung der Bilder des Weltgerichts geübt hat."

Schon in der alten Kirche ward die Lehre vom Weltgericht strenge gepredigt, und das frühe Mittelalter hat hierin nicht nachgegeben. Der hl. Columbanus im 6. Jahrhundert, Venantius Fortunatus und im 7. Jahrhundert Beda Venerabilis haben Predigten und Hymnen vom Weltgerichte hinterlassen[1]. Wer kennt nicht aus den lateinischen Hymnendichtungen den unvergleichlich schönen, tief ergreifenden Gesang des Dies irae, das dem Thomas de Celano (gest. ca. 1260) zugeschrieben wird, wahrscheinlich aber nach ältern Vorbildern von Latino Malabranca (um 1278) redigirt worden sei[2]. Gegen den Ausgang des ersten Jahrtausends wurde vielfach — wenn auch nicht allgemein — der Weltuntergang erwartet. Die unseligen politischen, kirchlichen und socialen Verhältnisse des ausgehenden 10. Jahrhunderts konnten den schwer heimgesuchten Völkern nur zu leicht als Vorboten des nahenden Weltgerichtes erscheinen. Wenn nun auch gewiß ist, daß diese Erwartung keineswegs allgemein getheilt wurde, daß sie bei erleuchteten Geistern auf Widerspruch stieß, so hat sie gleichwohl unzweifelhaft auf das Aufkommen oder vielmehr auf das Häufigwerden von Darstellungen des Gegenstandes in der bildenden Kunst großen Einfluß geübt. Hatte aber das Sujet einmal Besitz von der Phantasie des Zeitalters ergriffen, so beschäftigte es auch, nachdem das fatale Jahr 1000 glücklich an der Welt vorübergegangen war, immerfort noch die Gemüther, und die bildende wie dramatische Kunst schöpften aus derselben Quelle ihre Eingebungen wie die Betrachtungen und Gesichte visionärer Mönche und Nonnen.

Dafür, daß auch die mystische Literatur wie auf die bildlichen Darstellungen des Mittelalters überhaupt, so besonders auch auf unsern Gegenstand Einfluß gehabt habe, weist Kraus auf einige Gesichte hin, wie z. B.: Gesicht eines Mönches um 1139 (Vita S. Ioannis Abbatis Pulsaniensis ap. montem Garganum, Act. SS. Ian. IV, 53 sq.). — Gesicht des hl. Gerardesca von Pisa um 1240 (Vita, Act. SS. Maii VII, 168). — *Revelationes S. Brigittae,* gest. 1373 (Revv., ol. a Card.

[1] Näheres mit Quellenangaben bei Kraus, Wandgemälde S. 16.

[2] Vgl. Mone, Lateinische Hymnen des Mittelalters. I. Nr. 294—299.

Turrecremata recognita, nunc a Cons. *Duranto a s. Angelo* ill., Antw. 1611, 58 sq.). — Gesicht des hl. Vincentius Ferrer, gest. 1419 (Act. SS. April. I, 494 sq.). — Auch er nahm das Weltgericht wieder als nahe bevorstehend an — cito affuturum, über welches Thema er einen an Benedikt XIII. gerichteten Libellus verfaßte. — Gesicht der hl. Katharina von Bologna, gest. 9. März (Act. SS. Mart. II, 47)[1].

Da wir die abendländische Literatur schon so frühzeitig und so vielfach sich mit unserem Gegenstand beschäftigen sehen, müßte es auffallend erscheinen, wenn nicht auch schon bildliche Darstellungen des Weltgerichtes in dieser Zeit vorkämen. Dr. P. Jessen[2], der eine eingehende Monographie über die Darstellung des Weltgerichts geschrieben und dem wir im Verlaufe unserer Abhandlung vielfach folgen werden, behauptet (S. 7), daß man „im Abendlande bis zum 11. Jahrhundert das Weltgericht monumental weder angedeutet noch den Verlauf selbst zu gestalten versucht hat"[3]. „Wichtig aber bleibt es," sagt er an einer andern Stelle[4], „daß in der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts wie in S. Angelo in Formis so auch in Deutschland das Weltgericht zum erstenmal in monumentaler Gestalt auftritt." Dem nun aber widersprechen thatsächlich folgende Monumente:

1. Ein Blatt aus einem irischen Evangeliar zu St. Gallen[5], wo das Brustbild des segnenden Heilandes zwischen zwei Posaunenengeln und darunter, in zwei horizontalen Reihen geordnet, die Apostel mit Büchern dargestellt sind, also ein erster Versuch wenigstens, der bis ins 8. Jahrhundert hinaufreicht.

2. Noch älter ist eine Terracotta der Barberinischen Bibliothek, die zuerst Garrucci (Fig. 211) bekannt gemacht hat. Christus sitzt als Richter zwischen den zwölf Aposteln, an deren Spitze wir Petrus und Paulus bemerken. Dem Throne zu Füßen liegen rechts vor dem Herrn Geldsäcke, welche die Belohnung darstellen sollen und auf denen das Kreuz und das Monogramm prangen; links versinnbildlichen eine Geißel und ein anderer, schwer erkennbarer Gegenstand die Verdammniß. Cancelli, wie sie auf dem Triumphbogen des Konstantinus vorkommen, schließen diese unzweifelhaft dem römischen Leben entnommene Scene ab, während unter bezw. vor dem Gitter Männer, Frauen und Kinder nach oben blicken, ihr Schicksal erwartend. Der Stil des Werkes und, wie bemerkt, der echt römische Zug

---

[1] Wandgemälde S. 18, Anm. 3.

[2] Die Darstellungen des Weltgerichtes bis auf Michelangelo. Mit 8 Tafeln in Lichtdruck. Berlin, Weidmannsche Buchhandlung, 1883.

[3] Dieselbe Behauptung findet sich auch im „Organ f. christl. Kunst" (1870) S. 4.

[4] S. 14.

[5] Veröffentlicht 1851 von Ferd. Keller in „Mittheilungen der antiq. Gesellschaft in Zürich" (VII, 3, Taf. VI).

in der Anordnung der Gruppen läßt kaum an eine spätere Zeit als das 6. Jahrhundert denken.

3. Daß solche Darstellungen im Zeitalter der Karolinger üblich waren, bezeugen nach Kraus[1] Alcuin, der uns das Cömeterium S. Amandi in einer Weise beschrieben, welche kaum einen Zweifel daran läßt, es sei hier wie anderwärts auf der dem Kirchhof zugewendeten Seite der Kirche ein jüngstes Gericht dargestellt gewesen — ganz wie wir es ein Jahrhundert später auf der Reichenau finden; ferner Walafrid Strabo (gest. 847), unter



Fig. 211. **Das jüngste Gericht.** (Terracotta der Barberinischen Bibliothek.)

dessen Beschreibung der an der Westfassade der Kirche von St. Gallen anzubringenden Gemälde auch das jüngste Gericht erwähnt wird:

Ecce tubae crepitant, quae mortis iura resignant,
Crux micat in coelis, nubes praecedit et ignis.
Hic etiam subtus thronum inter paradisum et infernum:
Hic resident summi Christo cum iudice sancti,
Iustificare pios baratro damnare malignos. (*Garrucci* p. 599.)

4. Eine Elfenbeinplatte des South Kensington Museum zu London, ein karolingisches Werk des 9.—10. Jahrhunderts, zeigt eine noch weitere

[1] Wandgemälde S. 18.

Entwicklung der Weltgerichtsdarstellung. In der Mitte sitzt Christus in einer ovalen Aureole, in jeder Hand ein breites Spruchband, auf einem solchen die halb erloschene Inschrift: Venite, benedicti patris mei, percipite regnum vob. (Matth. 25, 34). Neben dem Herrn die Posaunenengel; zu seinen Füßen weckt ein Engel die Todten aus ihren Gräbern, ihre Seelen nähern sich den irdischen Resten in Gestalt von Tauben; an einer geschmückten Pforte steht ein Engel, der die Beseligten bewillkommnet; rechts von dem Beschauer steigt die Höllenstadt empor, ein schreckliches Ungeheuer nimmt die Verdammten in seinen Rachen auf.

5. Auch die Buchmalerei des 9. und 10. Jahrhunderts hat den Gegenstand schon. Die Handschrift der Predigten des hl. Gregor von Naziang in Paris[1], das lateinische Evangeliar des Kaisers Otto II. zu Gotha[2] zeigen, wie sich die Darstellung desselben hier aus dem Gleichniß vom armen Lazarus und dem reichen Prasser (Luc. 16, 19—21) entwickelt; älter noch als diese Codices ist das aus St-Denis stammende goldene Buch von St. Emmeran in Regensburg, wo wir bereits einer entwickelten künstlerischen Gestaltung des Vorwurfs begegnen.

6. Um das Jahr 1000 entstand das Weltgericht in der St. Georgskirche zu Oberzell auf der Insel Reichenau. Wir geben von ihm eine Beschreibung nach Adler, der im Jahre 1859 dasselbe in seiner Monographie der Reichenauer Kirchen[3] untersucht und mitgetheilt hat. „Die Composition", heißt es hier, „ist in alterthümlicher Weise mit symmetrischer Anordnung in drei Horizontalstreifen reliefartig übereinander gegliedert. Davon nehmen die Auferstehenden den untern, Christus nebst Maria und den Aposteln den mittlern und fliegende Engel den obern Streifen ein. In der Mitte von einer doppelten Mandorla umgeben, thront Christus feierlich als Weltenrichter. Das Haupt umgibt der kreuzbelegte Nimbus, die Füße stehen auf der Weltkugel, die ausgebreiteten Hände zeigen die Wundmale. Links von dem Weltenrichter steht Maria, zu ihm hinaufblickend — die linke Hand bittend erhoben, die rechte zu Petrus hinabgesenkt —, offenbar als Fürbitterin. Sie ist gekleidet wie ihr Sohn und steht auf Wolken. In der Größe übertrifft sie die Apostel, doch ist sie selbst beträchtlich kleiner als Christus. Neben beiden, dem Sohne und der Mutter, durchfliegen den obern Streifen, der aus zwei Zonen, einer grünen und einer schwarzen, besteht, vier Engel. Zwei der Engel blasen auf gekrümmten Hörnern, um die Todten zu erwecken und die Erscheinung des Richters zu verkünden. Zwei andere schweben herbei, dem Herrn das Buch des Lebens und das Buch der Schuld zu bringen. Der fünfte, welcher in

[1] Vgl. Piper, Bilderkreis S. 54. [2] Ebd. S. 54 f.

[3] Baugeschichtliche Forschungen in Deutschland. I. Die Kloster- und Stiftskirchen auf der Insel Reichenau. Berlin 1870.

der Composition das Gegengewicht zu Maria bildet, ist rechts vom Heiland herabgestiegen, um neben dem Throne das Golgatha-Kreuz aufzurichten.

„Den zweiten Hauptstreifen, welchen drei Farbenzonen bilden, eine blaue, eine grüne und eine weiße, nehmen die zwölf Apostel ein, sechs zur Rechten, sechs zur Linken. Alle halten Bücher in den Händen, mit Ausnahme von Petrus, der den Schlüssel führt. Sie sitzen in völlig antiker Tracht auf einer durchgehenden, gelbgefärbten Bank. Ihre Haltung ist feierlich, fast steif; doch lassen Gebärden des Staunens und Schreckens ihre innere Theilnahme erkennen. Ihre Füße reichen zu einem gürtelartig ornamentirten Bandstreifen hinunter, welcher in charakteristischer Sonderung die beiden obern Streifen, den Himmel, von dem untersten, der Erde, trennt. In diesem sind wieder zwei Farbenzonen angeordnet, eine blaugrüne und eine weiße. Auf jeder Seite sieht man sechs Auferstehende, in lebhafter Bewegung nach oben flehend, sich anrufend, emporzeigend. Zwei derselben, wahrscheinlich Priester, heben mit ihren von Gewändern verhüllten Händen gemeinschaftlich einen Kelch empor. Andere erheben sich aus den plattenförmig umstellten Gräbern. Unter dem Weltenrichter befindet sich eine auf vorgekragten Consolsteinen ruhende erker-artige Bogennische. In ihrem Grunde ist die Kreuzigung dargestellt. In trauernder Gebärde mit dem Evangelienbuch steht rechts Johannes, links mit klagend erhobenen Händen Maria. Beide sind gleichmäßig gekleidet, ihre Gesichter, Hände und Füße wieder schwarz gefärbt (diese schwarze Farbe ist nicht ursprünglich, sondern das Product einer chemischen Zersetzung des Pigments, indem das in dem Mennig enthaltene Blei an die Oberfläche getreten ist). In diesem kleinen Bilde erscheint der hagere Körper des Heilandes weiß mit rothen Umrissen, röthlichen Haaren und weißem Lendenschurze bekleidet. Die Füße sind mit zwei Nägeln befestigt; der Nimbus ist blutroth. Die Gesamtcomposition ist klar und übersichtlich geordnet; die einzelnen Motive sind verständlich gefaßt und leicht erkennbar."

Mitten inne zwischen dem Gerichtsbilde von Reichenau und dem folgenden von S. Angelo in Formis steht ein neu entdecktes jüngstes Gericht in Burgfelden bei Balingen (Württemberg), welches um das Jahr 1050[1] entstanden sein mag. Die dortigen Fresken gehören nächst den Wandmalereien von Reichenau aus dem Anfang des 11. oder Ende des 10. Jahrhunderts zu den ältesten und bedeutendsten, welche bis jetzt in Deutschland gefunden wurden. Den Brennpunkt in der Composition des Burgfeldener Gerichts bildet die imposante Gestalt des Richters, welcher in mandelförmiger Glorie auf dem Regenbogen sitzt und auf kleinerem, concentrischem Bogen die Füße aufstellt. Er hat den dreigetheilten Nimbus, in der Mitte gescheiteltes Haar, ovales Gesicht mit im ganzen jugendlichem

[1] Vgl. Archiv für christl. Kunst 1893, Nr. 1; Abbildung daselbst in Nr. 3.

Ausdruck und großen Augen; beide Arme und Hände breitet er gleichmäßig aus. Rechts und links von der untern Spitze der Mandorla geht die Auferstehung der Todten vor sich. Beiderseits blasen je zwei Engel die Gerichtsposaunen. Während in diesen untern Regionen die Auferstehung vor sich geht, ist in den obern der Urtheilsspruch als bereits gefällt vorausgesetzt und vollzieht sich hier die durch denselben angeordnete Scheidung nach rechts und links. Rechts von dem Richter bewegt sich der Zug der Seligen dem himmlischen Jerusalem zu. Links steht, der Mandorla zunächst, ein Engel, der die Gruppe der Verdammten fortstößt. Das Reichenauer Gerichtsbild hatte sich auf die Darstellung des Richters und seiner Assistenz, der Apostel und der beim Gerichte fungirenden Engel beschränkt; die, über welche das Gericht ergeht, sind mehr nur andeutungsweise in die Schilderung hereingenommen in den Miniaturgestalten der aus den Gräbern auferstehenden Menschen. Das Burgfeldener Gerichtsbild dagegen erweitert diese Darstellung. Es nimmt in dieselbe herein die infolge des Richterspruches eingetretene Scheidung der Menschheit in zwei Lager und deutet noch das des einen und andern Theils harrende Schicksal an; der Apostelchor konnte nämlich nicht untergebracht werden und wurde daher auf die Nordwand verlegt. Das Gerichtsbild von S. Angelo aber vermehrt bedeutend, wie wir gleich sehen werden, den englischen Hofstaat, verlegt die Auferstehung in das oberste Feld, reiht zu beiden Seiten des Heilandes die Apostel an, schildert dann unten ausführlich die durch das Urtheil vollzogene Scheidung und läßt zu unterst einen Blick thun in das jenseitige Leben der Beseligten und der Verdammten.

Als die älteste Darstellung eines Weltgerichts in Italien wird allgemein das große Wandbild in S. Angelo in Formis bei Capua angesehen, das in der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts unter der Regierung des 1086 als Victor III. zum Papst gewählten Abtes von Monte Cassino, Desiderius, entstand. Desiderius war lange Propst von S. Angelo, und es wurde unter ihm die Kirche erweitert und umgebaut. Die Darstellung ist nach Kraus[1] in fünf horizontal übereinandergelegte Felder vertheilt. In dem obersten, wie in Oberzell, Posaunenengel, aber nicht schwebend, sondern einherschreitend; zu ihren Füßen kleine, aus ihren Gräbern herauskletternde, mit einem Hemde bekleidete Auferweckte. Die Mitte des zweiten und dritten Compartiments (immer von oben gezählt) nimmt die maiestas Domini ein: Christus in der Mandorla, die Wundmale aufweisend, auf seinem Throne sitzend, zu seiner Rechten und Linken oben der Chor der Engel, unten die beisitzenden Apostel.

[1] Wandgemälde S. 19. Vgl. auch Kraus, Die Wandgemälde von S. Angelo in Formis. Sonderabdruck aus dem Jahrbuch der Kgl. Preußischen Kunstsammlungen. Berlin, Grote 1893.

Im vierten Felde sieht man in der Mitte drei Engel, von denen der mittlere (Michael) das Buch des Lebens aufrollt, die beiden andern (Gabriel und Raphael) auf ihren Spruchbändern die Verkündigung des Urtheils: Venite, benedicti u. s. f. zeigen. Rechts von ihnen die Gerechten in ihren vollständigen Gewändern: Geistliche und Laien, Männer und Frauen, wie sie eben ihr Urtheil erwarten. Das fünfte Compartiment zeigt dieselbe Kategorie bereits im Genusse des Paradieses, das hier im Anschluß an die Katakomben-Kunst als Garten mit fruchtbeladenen Bäumen dargestellt ist; man sieht die Seligen von den Früchten pflücken. Auf der andern Seite umzuckt ein zackiger Blitz den Ort der Verdammniß: oben die Unseligen, welche eben ihr Urtheil entgegennehmen, in ihren Kleidern, Geistliche und Weltliche, Mönche, Frauen und Männer, scheu, entsetzt, klagend, den Engeln den Rücken kehrend; unten die nackten Gestalten der Verdammten, von den Teufeln Lucifer zugeführt und in den höllischen Pfuhl hinabgestürzt. Jessen[1] sagt von diesem Weltgericht, es „finde sich in ihm kein einziges jener Elemente, welche wir als besondere Kennzeichen des griechischen Schemas ansahen, nicht der Kreuzesthron, nicht die Allegorie, nicht einmal deutlich der Feuerstrom"; gleichwohl aber behauptet er (S. 13): „Wir dürfen nicht mehr zögern, die Composition für byzantinisch zu halten." Wir haben schon oben eine Reihe literarischer und monumentaler Bezeugungen nachgewiesen, daß das Weltgericht im Abendlande schon vor 1100 dargestellt wurde. Diese Zeugnisse sprechen alle dafür, daß dieses Sujet der christlichen Kunst des Abendlandes sogar früher eigen war und öfter von ihr geübt wurde als im Bereiche des Byzantinismus. In der Kunst des letztern, überhaupt in der griechischen Kirche ist uns vor dem Weltgerichte in Torcello, auf das wir alsbald kommen werden, kein einziges Exemplar eines Weltgerichts erhalten, und die gesamte griechische Literatur hat nur zwei ältere, das ist vor 1200 fallende Aeußerungen aufbewahrt, aus denen erhellt, daß Darstellungen des Gegenstandes dort überhaupt vorkommen[2]. Nur ein griechisches Reliquiar im Stuttgarter Museum[3], ebenfalls aus dem 12. Jahrhundert, möchte vielleicht vor dem Wandgemälde in Torcello entstanden sein. Dieses überaus schöne kleine Denkmal zeigt Christus auf der Iris sitzend, in der Mandorla, umgeben von vier Seraphim, darunter das Paradies mit Bäumen und den freudig aufblickenden Menschen — ganz wie auf der Barberinischen Terracotta. Zwischen dem Rex gloriae

---

[1] A. a. O. S. 12.

[2] Vgl. Kraus, Wandgemälde S. 20. Es ist eine Stelle bei Joh. Damascenus (741—780) und die Erzählung von einem durch Methodius für den Bulgarenfürsten Bogaris I. (852—888) gemalten Gericht.

[3] Abgebildet und beschrieben bei Heideloff, Die Kunst des Mittelalters in Schwaben (Stuttgart 1855) S. 33, Taf. IX. Otte I, 194.

und dem Paradies die biblische Inschrift (Joh. 14, 27): ✝ *ΕΙΡΗΝΗΝ ΤΗΝ ΕΜΗΝ ΔΙΔΩΜΙ ΥΜΙΝ. ΕΙΡΗΝΗΝ ΤΗΝ ΕΜΗΝ ΑΦΙΗΜΙ ΥΜΙΝ.* Eine andere Scene stellt den Descensus Christi ad inferos und die Auferstehung der Todten aus ihren Gräbern vor; das Schicksal der Bösen war wohl auf einer der nun zerstörten Seiten veranschaulicht.

Das älteste byzantinische Weltgerichtsbild ist also das große Mosaik im Dome der Insel Torcello bei Venedig. Es stimmt im allgemeinen mit den Angaben des Malerhandbuches vom Berge Athos[1] überein; hier ist aber die Ankunft Christi vom jüngsten Gerichte getrennt dargestellt, während im Abendland gewöhnlich beide Darstellungen miteinander verbunden sind. Die ganze große Fläche gliedert sich in Torcello in fünf wagerechte Streifen, von denen aber der breitere, oberste eine andere Darstellung, nämlich den Descensus ad inferos, enthält. In der obersten Abtheilung des Weltgerichtes sehen wir in ganzer Breite das himmlische Tribunal. In der Mitte thront hier Christus der Herr, aber in kleiner, eiförmiger Glorie auf doppeltem Regenbogen; er zeigt die Wundmale an Händen und Füßen und ist selbst kleiner an Gestalt als seine nächste Umgebung; zu seinen Füßen sieht man zwei Seraphim, die zugleich die Symbole der Evangelisten darstellen. Neben der Glorie steht rechts von Christus die heilige Jungfrau, links Johannes der Täufer; neben ihnen noch je in feierlicher Haltung ein Engel. Beiderseits füllen den Streifen in langer Reihe je sechs Apostel als Beisitzer, Petrus voran; ihr Ausdruck ist starr, nur einige wissen durch ihre erhobene Hand ihre Theilnahme kundzuthun. Hinter ihnen die Köpfe und Nimben von Engeln. Das Gericht ergeht; dessen zum Zeichen ist in der zweiten Schicht darunter ein Thron errichtet mit dem Buche des Lebens und mit den Marterwerkzeugen, den Symbolen der Erlösung. Je ein Seraphim und ein Engel stehen zu beiden Seiten, und Adam und Eva, vollständig bekleidet, knien davor voll Reue und Anbetung. Auf beiden Seiten vollzieht sich die Auferstehung nach der Apokalypse: Je zwei große himmlische Boten stoßen ins Horn, Erde und Meer vernehmen den Schall und geben ihre Todten her. Zahlreiche kleinere Ungeheuer speien Menschenleiber aus. Im Streifen darunter hält der links über dem rundbogigen Portal schwebende St. Michael die Seelenwage, während von rechts vergeblich Teufel, Geldsäcke in der Hand, mit Haken die Schale des Verderbens herabzudrücken suchen. Seitwärts von dieser Gruppe sieht man die Scheidung vollzogen; noch in derselben Schicht stehen links die Scharen der Erwählten, zu Christus hinaufbetend, in vier Abtheilungen; darunter sieht man auf dieser Seite im tiefsten Streifen das Paradies durch

[1] Schäfer S. 266.

Einzelfiguren bezeichnet: Petrus und hinter ihm ein Engel, welche beide zum Eintritt in die von Cherubim bewachte Himmelspforte einladen. Daneben mit seinem Kreuz der gerechte Schächer und ein betendes Weib, wohl Maria Magdalena; links endlich sitzt Abraham mit einer Seele im Schoß, indes einige andere zur Seite harren. Jenseits jedoch, rechts vom Portal, malt sich die Hölle auch in zwei Streifen. Zum obern läuft hoch von Christi Füßen zwischen zwei Rädern hervor in Gestalt eines schmalen rothen Bandes ein Feuerstrom hinab und umschließt das Feld, auf dem zwei mächtige Engel mit Lanzen die Sünder in die Gluth stoßen, welche sie bis auf die Köpfe verschlingt. Einzelne vornehme Häupter sind durch Kronen u. dgl. bezeichnet. Rechts sitzt darin Lucifer, nackt, mit wirrem weißen Haar und Bart, mit einem Verbrecher auf dem Schoß, während zwei Schlangen, auf denen er sitzt, zwei andere Sünder verschlingen. Zu unterst auf dieser Seite sind in zwei kleinern Streifen mit je drei Fächern die Strafen sichtbar, im obern Streifen einzelne nackte Sünder in ganzer Gestalt, im untern Köpfe, Schädel und Gebeine. Wie ein trostreicher Abschluß des schreckhaften Bildes ist im Rundbogen über der Thüre, also zwischen Paradies und Hölle, die Fürbitterin Maria, welche schon oben neben dem Sohne stand, im Brustbild wiederholt. Wir sehen hier eine Reihe neuer Motive auftreten; vor allem zu oberst den Descensus Christi ad inferos, zur Seite des Richters Maria und Johannes den Täufer, unter ihnen die Etimasia, zu unterst gegenüber der Hölle den Eingang zum Paradies von Petrus behütet, Abraham mit den Seelen u. s. w. Als die reichste und ausführlichste Darstellung des jüngsten Gerichtes nach dem griechischen Canon des Malerhandbuches ist die im Jahre 1755 zu Salamis in der großen Kirche des Klosters der Panagia-Phaneromeni anzusehen, welche Didron[1] ausführlich beschreibt.

Mit dem 12. Jahrhundert werden Darstellungen unseres Gegenstandes schon bedeutend zahlreicher. Von Wandmalereien ist vor allem das jüngste Gericht zu erwähnen, welches Abt Mangold von St. Gallen ca. 1129 malen ließ und das nach Kraus[2] ein Pendant zu dem gleichzeitigen Gemälde in dem nicht weit entfernten Zillis war. In Buchmalereien ist ein Seitenstück zum Typus von Torcello und namentlich auch demjenigen vom Malerhandbuch im *Hortus deliciarum* der Aebtissin Herrad von Landsperg[3] zu finden. Das

---

[1] Schäfer S. 269, Anm. 1 ff. [2] Wandgemälde S. 20, Anm. 3.

[3] Der große, reich illustrirte Sammelband, welchen die hochbegabte Frau 1159 bis 1175 mit vielseitiger Gelehrsamkeit zusammenstellte, ist leider im Jahre 1870 beim Brande der Straßburger Bibliothek zu Grunde gegangen. Die Ausgabe von Engelhardt (Herrad v. L. und ihr Werk Hort. del., 1818) mit 12 Tafeln hat nur Auszüge und einige Gruppen abgebildet. — Eine heliographische Ausgabe ist erst bis zur 4. Lieferung gediehen (Straßburg 1879/1882).

jüngste Gericht ist hier über mehrere Folios ausgedehnt. Christus sitzt in der Glorie in der Mitte der obersten Schichte auf einem Regenbogen; im Mittelpunkt der ovalen Aureole setzt er seine durchbohrten und blutenden Füße auf einen zweiten Regenbogen. Er zeigt seine blutenden Hände und seine geöffnete und blutende Seite. Unter seiner Gestalt liest man nach Didron[1]: Deus manifeste veniet, et non silebit; ignis in conspectu eius exardescet, in circuitu eius tempestas valida. Ignis ante ipsum procedet et inflammabit in circuitu inimicos eius. Omnes superbi et omnes facientes impietates erunt quasi stipula. Zu den Seiten Christi sitzen die Apostel und zunächst der Glorie flehen Maria und Johannes der Täufer die göttliche Milde an. In der mittlern Reihe sieht man die Seraphim und in der untersten den Kreuzesthron; rechts davon packt der Feuerstrom die Sünder, links sieht man eine Gruppe von Seligen. Damit ist der Hauptact des byzantinischen Typus gegeben. Die übrigen Scenen aber, welche den Act begleiten, sind auf die vorhergehenden und nachfolgenden Seiten verlegt. Da sehen wir zuerst die Auferstehung und die Raubthiere, welche die Gebeine ihrer Opfer wiedergeben, dann den neuen Himmel mit seinen Gestirnen und den neuen Kreis der Erde. Auf der nachfolgenden Seite wird die Sünderschar in drei Schichten von Teufeln durch das höllische Feuer dem Pfuhle zugetrieben. Ein folgendes Blatt schildert die Hölle, wo im untersten Felde, im tiefsten Abgrunde Lucifer mit Ketten geschlossen sitzt. Wir sehen also auch hier wie in Torcello und im Malerhandbuch die Charakteristika des bezeichneten byzantinischen Typus, den Seraphim zu Christi Füßen, die Etimasia, die Allegorien bei der Auferstehung, den Feuerstrom u. s. w.

Ein jüngstes Gericht findet sich auch in dem großen Evangelistarium Heinrichs II., das wir schon öfter erwähnt (in der Münchener Staatsbibliothek, Cimel.-Samml. 57). Die obere Hälfte nimmt hier das himmlische Tribunal ein, wo Christus mit dem Kreuze in überragender Gestalt, aber nicht in Glorie, sondern auf goldenem Polsterthrone sitzt. Zu beiden Seiten sind je zwei Reihen, oben zwölf Engel bis zur Hälfte sichtbar, mit staunender Gebärde auf den Heiland blickend; darunter sitzen je sechs Apostel, etwas kleiner, theils mit Büchern, theils erregt die Hand erhebend oder zu Christus hinaufblickend. Unter dem Tribunal aber fällt die Entscheidung. Zwei mächtige weiß gekleidete Engel mit langen Flügeln stehen in der Mitte nebeneinander und halten nach beiden Seiten entrollte weiße Zettel; beiderseits davon die Gerichteten. Links stehen die Seligen in einem dichten, dreigliedrigen Haufen auf grünem Feld; gegenüber rechts symmetrisch, doch mit lebhaften Gebärden, die Verdammten auf einem braunen, von Flammen umzingelten Felsen. Ganz

---

[1] Schäfer a. a. O.

unten in der Gluth liegt Lucifer, gefesselt und zähnefletschend, ohne Flügel und Hörner, aber mit zottigem Schopf. Die Auferstehung ist zum Vortheil der Composition auf das Gegenblatt hinübergerückt und auch dort auf die nothwendigen Theile beschränkt. Je zwei Posaunenengel übereinander an jeder Seite, ein Dutzend Auferstehender mit sprechenden Gesten über die ganze Mittelfläche; neu sind in den vier Ecken die gehörnten Köpfe der blasenden Winde. In einem zweiten Codex Heinrichs II., einer Handschrift der Apokalypse zu Bamberg, ist das jüngste Gericht dem vorigen ähnlich. Wir sehen in diesen beiden letztern Handschriften das Thema schon etwas selbständiger und unabhängiger vom Byzantinismus behandelt. Die beiden Engel inmitten sind hier gleich angebracht wie in S. Angelo, die Verdammten sind mit der Hölle in eins gezogen, die im Byzantinismus sonst scharf gesonderten zwei Streifen in eine Zone vereint; der thronende Richter ist nicht mehr in einer Glorie, auch fehlt der Feuerstrom. Trotzdem will Jessen diese Miniaturen dem Byzantinismus zuschreiben und die Frage für unnöthig halten, „woher denn dem Abendlande die Fähigkeit gekommen wäre, eine so reife Composition neu zu erfinden“ [1]. Die Frage haben wir schon beantwortet mit Aufzählung derjenigen abendländischen Weltgerichtsbilder, die längst vor den byzantinischen entstanden sind.

Noch selbständiger zeigt sich ein Weltgerichtsbild in einem aus dem Jahre 1194 datirten lateinischen Evangeliarium zu Wolfenbüttel [2]. Wir sehen hier Christus in der Glorie zwischen den stehenden Fürbittern und Heiligen, im Mittelstreifen die Apostel in zwei Reihen thronend zu beiden Seiten der Etimasia, von welcher rechts auch der Feuerstrom herabfließt. Der Kreuzesthron ist nicht mehr der alte, denn neben dem Kreuze fehlen die Marterwerkzeuge, und der Thron selbst ist deutlich zum Altar geworden, auf welchem jetzt neben dem offenen Buche Kelch und Oblatenteller stehen, die Symbole der heiligen Eucharistie. Abendländisch und neu für uns ist auch der unterste Streifen, wo rechts ein kleiner Teufel einen Haufen zappelnder Verdammter an einem rothen Strick hinabzerrt; die von den Griechen nie ausgelassene Hölle fehlt. Unten vollzieht sich die Seelenwägung, indem die Wage in der Mitte über der nackten Gestalt des Erstandenen hängt, dessen Los sich entscheidet. Links steht ein großer Engel, St. Michael, neben der Schale der Entsühnung und gießt in den darin stehenden Kelch das erlösende Blut des Heilandes, so daß diese Schale sinkt; vergebens sucht es von unten ein winziger Teufel durch einen Schlauch wieder herauszusaugen; die rechte Schale aber steigt empor, obwohl sich ein anderer Teufel daran hängt.

[1] A. a. O. S. 16.

[2] Vgl. Schönemann, Hundert Merkwürdigkeiten der Bibliothek Wolfenbüttel (1849) S. 137. Jessen a. a. O. S. 16, Anm. 5. Kraus a. a. O. S. 20, Anm. 7.

Wenn wir von noch erhaltenen Wandgemälden unseres Themas in der romanischen Zeit nur drei Exemplare im Abendland, das zu S. Angelo in Formis, das auf der Reichenau und das zu Burgfelden, aufweisen können, so finden wir Versuche von Weltgerichtsbildern um so zahlreicher in der Plastik der romanischen Zeit; es wird jetzt ein Lieblingsthema der romanischen Sculptur und im 13. Jahrhundert fehlt es in fast keinem Bildercyklus mehr. Der Platz, der ihm angewiesen wird, ist durchweg an der Front der Kirche, nicht im Giebelfeld des Portals, während im Innern der Kirche die großen Weltgerichtsbilder an die Westwand, die des Ausganges, gemalt waren, wie z. B. das von Giotto in der Arenakapelle zu Padua; auch den Triumphbogen hatte man in Italien damit ausgezeichnet, und in gotischen Domen findet man es in gemalten Fenstern, auf Seitenaltären und auf der Rückseite der Hauptaltäre. Den Zweck, welchem es diente, drückt Durandus[1] mit den Worten aus: Paradisus depingitur, ut aspicientes ad delectationem praemiorum alliciat, Infernus, ut ex formidine poenae a vitiis deterreat.

Das bedeutendste uns erhaltene Weltgerichtsbild aus der romanischen Plastik befindet sich im Bogenfelde des Portales an der Kathedrale von Autun, das, aus der Schule von Burgund hervorgegangen, um die Mitte des 12. Jahrhunderts entstanden ist. Der Künstler, Giselbertus, hat sich selbst darauf bezeichnet. Wir sehen hier das gewaltig große Bild des Herrn in mächtiger Glorie, welche das ganz rundbogige Feld beherrscht. Daneben sieht man zu Christi Rechten die Apostel und das Paradies, zu seiner Linken Seelenwage und Hölle und darunter im Fries des Thürsturzes die Auferstandenen, all das aber gegen Christus selbst in viel kleinerem Maßstabe. Der Heiland thront auf einem Sessel, die beiden Hände gleichmäßig offen zur Seite gestreckt, das lange, feingeschnittene Gesicht in stummer Majestät noch ohne Theilnahme. Die Inschrift am Rande der riesigen, von vier schmächtigen Engeln gehaltenen Mandorla verkündet seinen Sinn:

Omnia dispono Solus meritosque corono,
Quos scelus exercet, Me iudice pena coercet.

In ganzer Größe richtet Christus allein, denn die sonst seine Begleiter waren, läßt Giselbert in einer dichten, wirren Gruppe zur Seite stehen, zum Theil erregt die Hände auf der Brust, hagere Gestalten von wunderlich wechselndem Maßstabe. Nur einer von ihnen wendet sich ab, Petrus, der den Schlüssel hebt, um einem der Erwählten das Himmelshaus zu erschließen. Dieses steht wie eine Burg zu äußerst links mit Arcadenreihen oben, unten aber unzugänglich, so daß die Seligen von einem Engel hinaufgehoben werden. Hoch über dieser Gruppe thront wie auf einer Himmelsbühne Maria als Für-

[1] Ration. div. off. I. c. 3, § 21; vgl. Piper, Bilderkreis S. 54.

bitterin; als Gegengewicht stehen rechts neben Christus oben zwei jugendliche Heilige, wovon der mit dem Buche wohl der Evangelist Johannes ist. Unter dieser Gruppe, rechts von Christus, hängt die große Wage, von einer Hand aus den Wolken gehalten. Ganz unten im breiten Friese stehen einzeln nebeneinander die zur Seligkeit und zur Pein Erwachten, in der Mitte von St. Michael mit dem Schwert geschieden; auch hier sieht man die mannigfachsten Motive, und es ist derselbe Reichthum wie überall. Der Meister übertrifft hier in diesem Werke alle seine französischen Nachfolger. Es sei nur noch das eine Weltgericht im Süden von Frankreich an der reichen Fassade von St. Trophime zu Arles erwähnt, das insofern interessant ist, als hier zum erstenmal die Seligen und Verdammten, statt wie bisher in Haufen ruhig bei einander stehend, vielmehr je in einen langen Zug vereint in passiver Bewegung ihrem Schicksale zugeführt werden.

Die einzige plastische Gestaltung des jüngsten Gerichtes aus der romanischen Zeit in Deutschland ist an der sogen. Galluspforte am Münster zu Basel; es ist aber mehr nur eine Andeutung des Weltgerichtes als eine förmliche Ausführung. Im Bogenfelde des Portals sieht man Christus als Richter auf dem Stuhle sitzend; in seiner Rechten hält er ein kleines Kreuz, in der Linken ein Buch; rechts und links von ihm stehen die Apostelfürsten Petrus und Paulus[1] mit Nimbus, hinter diesen je eine und zwei Figuren ohne Nimbus und in kleinerer Gestalt, also wohl Stifter oder Wohlthäter der Kirche. Unter dieser Gruppe sieht man in einem Friese die fünf klugen und die fünf thörichten Jungfrauen. Die Seiten des Portals werden von einer Art Strebepfeiler eingerahmt, welche in Nischen verschiedene Darstellungen haben: die obersten beiden Nischen haben je einen posaunenden Engel, der sich gegen eine Gruppe außerhalb der Nische angebrachter Auferstandenen (rechts drei, links vier) wendet. Die folgenden zwei Abtheilungen enthalten links vom Beschauer Johannes den Täufer, rechts einen Heiligen, der das pallium pontificium trägt. Dann folgen je rechts und links drei kleine Nischen, welche sechs Werke der leiblichen Barmherzigkeit enthalten. Zwischen den Säulen des Portals sind die vier großen Gestalten der Evangelisten angebracht.

Sehr oft, wie schon angedeutet, finden wir die Weltgerichtsbilder in der Zeit der Gotik. Es ist fast keine bedeutendere Kirche zu treffen, die nicht im einen oder andern Portale entweder ein reichentwickeltes oder wenigstens angedeutetes jüngstes Gericht besäße. Ueberwiegend, aber nicht ausschließlich

[1] Nicht „fürbittende Gestalten localer Heiligen", wie Jessen (a. a. O. S. 24) nach Schnaase (a. a. O. V, 580) angiebt. Petrus hält einen großen Schlüssel in seiner Rechten, und beide Apostel sind selbst an ihrem ausgeprägten Typus zu erkennen, der nicht undeutlich auf die altchristlichen Darstellungen hinweist.

ist das Westportal der Träger derselben. Schauen wir zuerst nach Frankreich, wo wir die ersten gotischen Weltgerichtsbilder finden, so treffen wir solche in Notre-Dame zu Paris (Fig. 212), Mittelportal der Westfront von ca. 1250, zu Amiens, Bourges, Reims, Chartres, Rouen u. s. w. Die Composition ist im allgemeinen bei allen dieselbe: Im obersten Stockwerk Christus mit je zwei Engeln und den Fürbittern, im Mittelstreifen Selige und Unselige, getrennt und weggeführt, zu unterst meist die Auferstehenden. Die himmlischen Heerscharen, das Paradies und die Qualen der Hölle sind in die Peripherie, also aus der Hauptscene in die Bogenleibungen gerückt. Da thronen in Reihen, Mann über Mann, die heiligen Beisitzer jeder Ordnung; die Engel stehen hoch hinauf in feierlichem Gebet, und Lohn und Strafe malen sich in einzelnen Gruppen am Fuße der Leibungen. Christi Gestalt ohne Glorie mußte schon, weil sie zu oberst die Spitze ausfüllen sollte, größer gebildet werden als die Tieferstehenden. Der Erlöser thront, aus der Mandorla befreit, auf festem Throne, nicht mehr auf dem Regenbogen, und hebt beide Hände, die Wundmale zu weisen. Die Instrumente der Passion halten stets zwei Engel ihm zur Seite. Ein neues Motiv finden wir in der spätern Darstellung zu Chartres: vier Engel tragen nämlich schwebend ein einziges großes Kreuz zu Häupten des Heilandes. Die abendländische Kirche entnahm dieses Motiv aus Matth. 24, 30: „Und dann wird erscheinen das Zeichen des Sohnes des Menschen an dem Himmel.“ Nach der Auslegung aller heiligen Väter und der gesamten Kirche in der Liturgie ist unter dem „Zeichen des Sohnes“ das Kreuz zu verstehen. Es sollte eben darum bei einem Weltgerichtsbilde das Kreuz niemals fehlen. Durch das Kreuz nämlich hat der Herr als „Sohn des Menschen“ sich die Glorie und die Richtergewalt erworben. Durch das Kreuz gibt er den Seinen sich zu erkennen, und indem er diesen im Kreuze die Gewißheit ihrer seligen Erhebung zu ihm verkündet, überweist er die Feinde und Verächter seines Kreuzes („die Geschlechter der Erde“) ihrer entsetzlichen Schuld und der gewissen, verdienten Verwerfung. Maria und Johannes erscheinen in der gotischen Sculptur nordwärts der Alpen stets neben Christus, stehend, später sitzend. Die unterste Schicht des Bogenfeldes bildet in der Regel die Auferstehung, bei der sich in zwei Streifen übereinander die Todten aus den Särgen erheben. St. Michael im Engelsgewand, noch nicht in Rittertracht, steht inmitten der Gerichteten und hält die Wage mit eigener Hand; nach beiden Seiten ziehen Selige und Verfluchte ihrem ewigen Lose zu, jene von Engeln geleitet, diese an einer langen Kette von Teufeln gezogen. Das Ziel der Seligen ist Abrahams Schoß, der unten am Fuße der Bogenleibungen nie fehlt. Als Gegensatz dagegen sehen wir auf der rechten Seite die Marterscenen in Gruppen, von welchen jede allein für sich steht und nur wie ein Beispiel für die Pein von Tausenden dargestellt ist.

In Deutschland finden wir schon in der romanischen Zeit die Steinsculptur im Nachtheil gegenüber Frankreich. Das Bild des Herrn in der Glorie ist z. B. in unsern Bogenfeldern lange nicht so häufig wie dort; roh ausgeführt treffen wir es um 1200 am Nordportal des Domes zu Mainz, schön dagegen an der Kanzel zu Wechselburg; üblicher nur im Uebergangsstil der österreichischen Länder, da die Riesenpforte von St. Stephan weithin als Vorbild wirkte. Das Weltgericht selbst aber um diesen Kern zu gruppiren, wie die französische Plastik that, und so der Composition tektonische Geschlossenheit zu verleihen, versäumt der Deutsche, wie z. B. die goldene Pforte zu Freiberg zeigt. Das noch rundbogige Giebelfeld am Portal des nördlichen Seitenschiffs vom Dom zu Bamberg, wohl nach der Mitte des 13. Jahrhunderts, zeigt ohne Schichtengliederung Christus inmitten thronend, wie er die Wundmale weist, noch etwas erhöht; rechts sieben Verdammte, wirr übereinander gedrängt, von einem Teufel fortgezerrt; links stehen einige Selige, gleichfalls in willkürlich wechselnden Maßstäben. Maria und der Täufer knien neben Christi Füßen zu seiten eines kleinen Sarges, aus welchem die Figürchen zweier Erwachten beten. Eine eigene Auffassung finden wir in der Vorhalle des Münsters zu Freiburg, woselbst das jüngste Gericht in Verbindung mit der Passion dargestellt ist (Fig. 213). Zu oberst



Fig. 212. **Das jüngste Gericht.**
(Sculptur am Portal der Kathedrale Notre-Dame zu Paris.)

ist Christus und zu seinen Seiten sind Maria und Johannes knieend, darunter eine Reihe von Aposteln; im zweiten Felde sieht man Christus am hochragenden Kreuze mit Maria, Johannes und einigen Soldaten. Die Kreuzigung ist mitten in die Streifen der Gerichteten gestellt: rechts die Seligen mit freudig aufgehobenen Händen, links die Verdammten, wie sie von einem Teufel mit eiserner Kette umschlossen und in die Hölle gezogen werden. Darunter ist die Auferstehung mit der Seelenwage in der Mitte. In der untersten Reihe sieht man dann Scenen aus dem Leben Jesu, wie Christi Geburt, Gefangennehmung, Geißelung; zu äußerst aber in dieser Reihe ist je ein Posaunenengel angebracht, der in das höhere Stockwerk zu den Auferstehenden hinaufbläst. Dreißig Jahre später als in Freiburg, um 1300, wird diese Anordnung an dem bekannten Hauptportal der St. Lorenzkirche zu Nürnberg nach unten noch durch zwei Spitzbogen mit der Kindheitsgeschichte Christi verlängert. Aus dem Passionsstreifen ragt der Gekreuzigte hoch hinauf und scheidet die Auferstehenden und die Erstandenen in Selige und Unselige; über dem Baldachin, ihm zu Häupten, thront der Richter mit den Fürbittern und Engeln, welche hier zum erstenmal vom Boden gelöst schweben, zur Erde hinabgekehrt. Damit ist zugleich die alte Stockwerksschichtung durchbrochen, wohl nach einem Vorbild der Malerei. Als Zeugen der Gottesgeschichte sind in die Bogen Heilige, Propheten und Apostel gesetzt. Das Seitenstück zu diesem jüngsten Gerichte von St. Lorenz, das Relief am südlichen Seitenportal von St. Sebald, ist jenem sehr unähnlich und greift auf das Vorbild des Bamberger Portals zurück.

In Süddeutschland treffen wir übrigens noch eine Menge Weltgerichtsbilder an den Portalen der Kirchen, die mehr oder weniger handwerkmäßige Nachahmungen unseres gotischen Typus sind. Drei gleichartige, dem 15. Jahrhundert angehörige Darstellungen haben das Südwestportal der Frauenkirche zu Eßlingen, das Südostportal zu Ulm und das südliche Chorportal von Gmünd. Ferner finden sich in großer Zahl auch bloße Andeutungen und Auszüge aus dem gotischen Typus, sowohl in Portalen von Kirchen als in der plastischen Kleinkunst. Auch zur Decoration verwerthet die monumentale Sculptur solche Auszüge. So schweben über dem Südportal am Dome zu Augsburg (14. Jahrhundert) oben auf Consolen Christus, die Fürbitter, Engel, die Gerichteten, auch der Höllenrachen und Petrus als Pförtner, ähnlich der Herr mit Fürbittern und Beisitzern am Westportal des Domes zu Meißen.

Wir finden Christus den Herrn auch ohne Glorie schon Ende des 12. Jahrhunderts in dem berühmten Antipendium vom Kloster Neuburg[1]

---

[1] Abbildung bei Camesina, Das Niello-Antipendium zu Kloster Neuburg. Wien 1844.

von 1184. Der Richter sitzt hier frei auf dem Throne, die Hände mit den Wundmalen erhebend; neben ihm heben Engel, in dem kleinen Felde von unten bis zur Hüfte herauftauchend, die Leidenssymbole empor. In diesem ersten christlichen Bildercyklus sind, was Beachtung verdient, die Hauptkapitel der letzten Dinge, Auferstehung und Gericht, schon in je einer Reihe aufgenommen, jedoch nicht wie die andern Scenen von Parallelen aus dem Alten Testament



Fig. 213. **Das jüngste Gericht.** (Sculptur in der Vorhalle des Freiburger Münsters.)

begleitet, sondern je über drei Fächer: in der ersten Reihe gibt links der thronende Christus seinen Engeln den Befehl zur Scheidung, inmitten blasen die Engel, und auf dem Blatte rechts erheben sich auf ihren Weckruf sechs Todte aus den Särgen; in der zweiten Reihe, der letzten des ganzen Cyklus, ist auf dem Mittelfelde der Weltenrichter dargestellt, links das himmlische Jerusalem, eine von Engeln bewachte Stadt, hinter deren Mauer Abraham sieben Seelen im Schoße hält; rechts dagegen die Hölle, in welcher eine Feuer=

fluth aus dem mächtigen Rachen emporschlägt und um Lucifer die entsetzten Mienen der Gepeinigten erscheinen. Die Erfindung ist nicht reich, doch sorgsam und mit sehr glücklicher Rücksicht auf den engen Rahmen klar und knapp.

Die früheste italienische Wandmalerei lehnte sich in ihrer Compositionsweise des Weltgerichtsbildes, wie wir sahen, an den Byzantinismus an; erst Niccolo Pisano wurde Bahnbrecher einer neuen Auffassung, welche wir an der 1260 vollendeten Kanzel im Baptisterium zu Pisa sehen. Das straffe griechische Schema des Weltgerichtes, dem die zeitgenössischen Maler nachfolgten, wäre dem beweglichen Sinn dieses Meisters und seiner Nachfolger zuwider gewesen und hätte sich ohnehin in die niedrigen, oblongen Felder nicht einzwängen lassen. Von dem nordischen Typus, welcher Frankreich und Deutschland beherrschte, las Niccolo wenigstens Einzelheiten aus, jedoch das strenge Gerüst der Horizontalleisten ward durchbrochen. Nur die Haupttheilung ist die alte: die Hölle zur linken Hand des Weltenrichters, die Seligen zu seiner Rechten. Aber die Apostel werden nicht wie sonst auf seine beiden Seiten vertheilt, sondern über den Erwählten links zunächst in drei Reihen hintereinander geordnet. Der Richter hat hier noch die romanische Gestalt, zwar ohne Glorie, doch mit den Evangelistensymbolen zur Seite, die durchbohrten Hände erhebend. Zwei Engel stehen hinter ihm, die Fürbitter daneben. Ganz neu aber ist nur das große Kreuz, welches zu Christi Füßen unten zwei Engel halten, die anfangs noch ruhiger stehen, doch in Giovannis Meisterwerk wiederum in wunderbarer Energie sich Rücken an Rücken unter die breiten Kreuzesarme stemmen. Den ganzen Raum zur Rechten bedeckt die Hölle, ein buntes Gewirr ohne strenge Regel, doch mit sehr mangelhaften Episoden und Gestalten.

Das große Kreuz als einziges Leidenssymbol finden wir ganz ähnlich bei Giotto in seinem großen Wandbilde, welches er 1306 an die Eingangswand der Arenakapelle zu Padua malte. Sein Weltgerichtsbild zeigt hier vollständig den griechischen Aufbau: oben den Heiland in der Mandorla, die Apostel zu seinen beiden Seiten, darüber die Engelscharen, links unten die Reihen der Erwählten, rechts sogar den Feuerstrom mit Lucifer. Nur fehlen die Allegorien und Symbole der Apokalypse, Erde und Meer mit ihren Todten, auch die Seelenwage; statt der Etimasia, dem Thron des Marterzeugs, ragt das Riesenkreuz von unten bis an die Füße Christi. Ein großes Fenster durchbricht hoch oben in der Mitte die breite Wand; das Bild selbst beginnt erst tiefer, und nur je ein kolossaler Engel steht in der Höhe, um Sonne und Mond zu verhüllen. Hart unter dem Fenster schwebt die ovale Mandorla mit dem Richter, welcher beide Hände nach unten ausbreitet, die rechte geöffnet, die linke aber abweisend; das ernste Haupt neigt er sanft zu den Gesegneten. Zu seinen Seiten thronen je sechs Apostel, beträchtlich kleiner als der Richter. Die Cherubim, welche früher zu seinen Füßen flatterten, sind

dicht um die Rundung der Glorie gedrängt; vier kleine Engel rufen mit langer Tuba zum Gerichte. Ueber den Aposteln schweben die dichten Engelscharen, durch den Untertheil des Fensters getrennt, je vier Gewappnete mit Schwert, Lanze und Kreuzesfahne zu unterst. Unter der Apostelreihe zur Linken ist die Seite des Heiles in zwei Schichten, die obere für die Heiligen, die Väter, Marthyrer, Bekenner, die untere für die Neuerwählten, an ihrer Spitze die schwebende, erhabene Gestalt der heiligen Jungfrau in einer großen Strahlenglorie und in Königstracht. Links unten von Christus ist die Hölle überreich: von Christi Füßen ergießt sich über die ganze rechte Seite hin die breite Fluth des feurigen Stromes voll und wirklich, nicht bloß angedeutet wie in dem griechischen Vorbild, durch keine Schranke der Symmetrie eingedämmt. Diese wogende Gluth schwemmt zu oberst eine Menge kleiner Sündergestalten unter Beihilfe bewaffneter Teufel hinab zur Schreckensstätte, zu welcher ganz unten in der Mitte des Bildes auch jüngst Erstandene über den Bogen des Portals wie über eine Brücke heranziehen zum kolossalen Höllenfürsten, dem festen Mittelpunkte dieses bunten, qualvollen Getriebes.

Eine Neuerung finden wir im italienischen Weltgerichtsbilde von Orcagna in der Cappella Strozzi von S. Maria Novella zu Florenz eingeführt, in dem er, um ein einheitliches Ganzes zu gewinnen, Paradies und Hölle von der Action des Gerichtes abscheidet — eine Neuerung, die allerdings auch durch den Raum geboten war. Die Hinterwand der Strozzikapelle ist durch ein mächtiges Spitzbogenfenster durchbrochen. Der Platz darüber und längs der Seiten reichte nur für das Gericht selbst, für die Entscheidung, aus; die himmlischen und höllischen Beschiedenheiten mußten auf die Seitenwände übergelenkt werden. Im Mittelbilde nun fügte der Meister in den gleichfalls spitzbogigen Raum über dem Fenster den Richter, nicht in der üblichen Glorie, für welche der Platz nicht ausreichte, sondern nur in halber Gestalt aus Wolken herausragend; die Rechte segnet, die Linke weist die Verdammten ab, gegen welche sich auch das Antlitz, nicht zornig, sondern in sanftem Schmerze, hinabneigt. Tiefer zu seiten des Fensterbogens schweben, zum Theil in kühner Verkürzung, je zwei Engel mit den Leidenssymbolen und je ein mächtiger Posaunenbläser. Darunter thronen in zwei Reihen jederseits sechs würdige Beisitzer, denen voran auf Wolken links Maria kniet in innigem Gebet, rechts der Täufer, Blick und Arme zum Richter erhoben. Tiefer wieder, immer noch zu seiten des Fensters, stehen rechts die Verfluchten mit verschiedenen Gebärden der Verzweiflung, gegenüber aber links die Seligen, Patriarchen, Propheten, Marthyrer, zu unterst eine Gruppe beglückter Frauen im Tanze, und aus dem Grabe in der Ecke hilft ein Engel einem Erstehenden, beides in sinnigem Contrast zur Gegenseite. Wir sehen eine sorgfältig gewählte, getragene Symmetrie, und während Giotto die Seligen noch in

bewegten, durch ungleiche Zwischenräume gegliederten Scharen bildet, reiht sie der Schüler regelmäßig Kopf an Kopf. Mit ungemeiner Schönheit sehen wir den Zauber der Seligkeit hier vergegenwärtigt; es ist eine wahrhaft paradiesische Gemeinschaft, welche uns aus diesem Himmelsraume entgegenschaut. Die Hölle, welche die hohe Wand rechts bedeckt, ist bekanntlich zum ersten und einzigen Male sozusagen buchstäblich nach Dante geschildert.

Von einem andern Meister und unabhängig von dem Werke in der Strozzikapelle ist das Weltgerichtsbild im Campo Santo zu Pisa (Fig. 214), nach dem jüngsten Gerichte von Michelangelo wohl das bekannteste. Hier sieht man zu oberst jederseits drei schwebende Engel mit den Marterwerkzeugen, darunter in gerader Linie je sechs Apostel, unten links und rechts die Seligen und die Verdammten, reihenweise hintereinander. Die ganze Mitte dagegen von oben bis unten ist überraschend neu; vor allem schweben statt der einen Glorie des Weltenrichters hier oben zwei: die rechts für Christus, die andere für die Himmelskönigin; letztere folgt der gegen die Verfluchten gekehrten Bewegung Christi und schaut mitleidig zu diesen hinab, die Linke sanft auf der Brust. Der Herr selbst ist aus der geheiligten Ruhe und der symmetrischen Haltung gleichsam aufgefahren: in finsterem Zorn gegen die Sünder gewendet, reißt er mit der raschen Linken sein Gewand von der Brustwunde und hebt scharf die durchbohrte Rechte, um auch dieses Zeichen seines Leidens den Undankbaren vorzuhalten. Auch die Apostel scheinen an dieser Haltung theilzunehmen, welche beiderseits in gerader Linie über einem schmalen Wolkensaum thronen. Zwischen die beiden Glorien schiebt sich von unten empor auf leichtem Gewölk die bekannte Engelgruppe in Kreuzesform. Das Urtheil ist schon gefallen und die Engel vollziehen es mit großem Eifer; links blicken in dankbarem Gebete die Erkorenen lebhaft auf, und zwar in fünf Reihen: zu oberst die Erlösten aus dem Alten Bunde, darunter eine Reihe durch Nimbus ausgezeichneter Heiligen, voran Johannes der Täufer; dann in dritter Reihe die Erwählten, voran zwei Könige, ein Erzbischof und ein Bischof, darunter Bürger, und zuletzt Frauen, voran eine Königin und Nonnen. So sind auch hier die Geschlechter geschieden und aus der Masse einige Gekrönte herausgehoben. Gegenüber rechts aber kennt die Verdammniß keinen Rang, und in buntem Gemisch malt sich hier die späte Reue und vergebliche Zerknirschung, der tiefe, leise Schauer und der helle, grasse Schrei der Verzweiflung. Eigen ist bei dieser Darstellung, was wir nie zuvor finden, daß vorne das Feld der Auferstehung durch einen kurzen ebenen Boden mit wenigen Löchern bezeichnet ist und daß zum erstenmal hier der Weltenrichter sozusagen selbst handelnd auftritt.

Der unbekannte Pisaner Meister fand einen glücklichen Nachahmer in Fiesole, welcher den großen Tag in zwei umfangreichern und in mehreren



Fig. 214. **Das jüngste Gericht.** (Fresco im Campo Santo in Pisa.)

kleinern Tafelbildern malte: so z. B. eines für die Kirche S. Annunziata zu Florenz und ein anderes für die Camaldolenser von S. Maria degli Angioli unweit der Stadt, beide gegenwärtig in der Sammlung der Akademie der Künste zu Florenz. Das bei weitem bedeutendste Werk aber dieses Gegenstandes und eine der werthvollsten Arbeiten unseres Meisters überhaupt ist das jüngste Gericht, welches sich jetzt im Berliner Museum befindet. Wir geben die folgende eingehende Beschreibung nach den schönen Kupferstichen, welche bei Manz in Regensburg erschienen sind, und nach der dieselben erklärenden Monographie von Förster[1]. Das Gemälde besteht aus drei Abtheilungen, welche ursprünglich wohl in Form eines Triptychons zusammengesetzt waren. Der obere, mittlere Theil enthält das Paradies, den Himmel, in welchem Christus sitzt, um über das Menschengeschlecht Gericht zu halten. Er ist umgeben von einer zweifachen, elliptischen Glorie, in deren lichtem Farbenschimmer liebliche Cherubim flattern, auf Wolken sitzend, aus denen überall Engelsköpfchen vorschauen. Schmerzerfüllt wendet der Heiland das Antlitz noch einmal zu denen, die sich von ihm gewendet. Neben Christus sitzen in vier Reihen übereinander, und zwar so, daß die Reihen mit drei und mit zwei Personen abwechseln, als Zeugen des göttlichen Strafgerichts Heilige des Alten und Neuen Bundes; rechts von ihm Maria in fürbittender Haltung, dann Petrus mit dem Schlüssel und Paulus; auf der andern Seite der Täufer mit dem Ausdruck der hingebenden Verehrung, Matthäus und Johannes der Evangelist. In der zweiten Reihe zur Rechten Christi ist wohl Abraham mit dem Opfermesser und neben ihm Jeremias, auf der andern Seite Moses und Daniel zu erkennen; die dritte Reihe zählt an jeder Seite drei Apostel, und in der vierten sind Dominicus und Stephanus zu erkennen, in dem Papst neben dem Einsiedler aber wohl Gregorius. Diese Versammlung wird nach oben durch einen Chor von Engeln begrenzt, die in anbetender Haltung in mehreren Reihen hintereinander stehen. Verleiht der Glanz dieses Engelchors mit seinen milden und frommen Angesichtern der Versammlung einen überirdischen Zauber, so wird dieser noch erhöht durch den zweiten Chor von Engeln, der unterhalb der Beisitzer Platz genommen — Gestalten voll der zartesten Anmuth und voll Sanftheit der Bewegung. Dieses Bild des christlichen Himmels, durch welches trotz der beseligenden Ruhe, die darüber ausgegossen ist, ein unverkennbarer Schmerzenston zieht, hat unter sich die Scenen der Auferstehung von den Todten; die Auferstehenden oder Auferstandenen sind bereits nach ihrer Beschaffenheit in zwei Scharen getheilt: in die der Verdammten zu unserer Rechten, in die der zur Seligkeit Berufenen zu unserer Linken. Eine Reihe offener Gräber scheidet beide Abtheilungen. Es

[1] Leben und Werke des Fra Giov. Ang. da Fiesole (Regensburg 1861) S. 57 ff.

ist ein grauses Gemisch von Uebelthätern und Teufeln, das der Künstler an dieser linken Seite uns vor Augen gestellt, und man sieht wohl, mit welch sichtlichem Unbehagen er diese Partie des Bildes ausgeführt. Noch mehr tritt dieses Unbehagen und dieser Mangel der Darstellungsgabe zu Tage da, wo er die Dauer der verhängten Strafen hat schildern wollen, nämlich in der Hölle, welche die untere Hälfte des linken Flügelbildes einnimmt. Umgekehrt als bei Dante, dessen bildnerische Kräfte sich abschwächen, je weiter er sich von den Schrecken der Hölle entfernt, verliert der selige Engelmaler die seinigen in der Nähe der ewigen Strafen und Qualen. Dennoch scheint er durch das Gedicht seines großen Landsmannes auf verschiedene Motive seines Höllenbildes geleitet worden zu sein. Wenden wir uns nun hinüber zu den Seligen und zunächst zu den zur Seligkeit Erwachten! Welche Fülle von Schönheit und Lieblichkeit! Wie gibt sich hier alles der Anschauung des Glückes, der Hoffnung, desselben theilhaft zu werden, hin! Die Blicke fast aller Auferstandenen, die nicht nach einer andern Seite in Anspruch genommen sind, richten sich gen Himmel. Eine wahrhaft himmlische Freude spricht sich hier in den Engeln, Demuth und Dank in den Beseligten aus und wir treffen die rührendsten Scenen des Wiedersehens. Einzeln und Arm in Arm wandeln die Berufenen den Weg des Himmels, den wir auf dem rechten Seitenflügel weiter verfolgen können. Es ist dieses der reizvollste und eigenthümlichste Theil des Bildes. Auf einer blumigen Aue schweben die seligen Geister an der Hand ihrer Schutzengel zum Paradies empor. Wie Kinder im Ringelreigen haben sie sich angefaßt; denn die Entzückung verwandelt ihren Gang in Tanz, ihre Gesichter aber verklären sich sichtlich im Aufwärtsblicken und Gehen. In diese harmonische Bewegung, die uns fast wie süße Musik berührt, hat Fiesole leise Abweichungen gebracht, indem er neben den Chorreigen eine Gruppe stellte, in welcher drei Selige einem Engel folgen, und innerhalb desselben eine einzelne Seele, die geduldig harrt, bis sie in den Zug der Beglückten aufgenommen werden wird. Diesen Zug sehen wir mehr geordnet, in der obern Abtheilung des rechten Flügelbildes, wo die Seligen der Pforte des Paradieses sich nahen. Zunächst schauen zwei hohe Würdenträger der Kirche, ein Papst und ein Cardinal, das ewige Licht des Himmels; ihnen vorauf sind schon fromme Dominikaner von ihren Schutzengeln emporgeleitet; ja wir sehen sie wie in einer Procession der Stelle zugehen, wo ein lichter Strahlenschein den Eingang zu den Heiligen des Himmels bezeichnet, von denen einige schon zu freudiger Begrüßung ihnen entgegengegangen. Wie hier mit nur einigen Figuren das Mittelbild in den rechten Flügel übergreift, so erstreckt es sich mit vielen in den linken, um da den widrigen Eindruck der Hölle möglichst aufzuheben. Da sehen wir die Schar der Engel weiterhin die Versammlung der Heiligen oben und an der

Seite umgeben; die Heiligen selbst aber, theilweise bewegt von dem Anblick der ewigen Schmerzen und Thränen, anbetend und dankend nach dem hingerichtet, der auch während ihres Erdenlebens schon ihnen Richtung und Halt gegeben. Es brauche kaum bemerkt zu werden, fügt Förster dieser seiner Beschreibung hinzu, was vielleicht schon aus dem Kupferstiche zu ersehen sei, daß dieses Werk zu den auch in Bezug auf Ausführung vollendetsten des seligen Meisters gehöre, und daß es mit unendlichem Fleiße und unerschöpflicher Liebe durchgeführt sei, die nur an der Schilderung der Höllenstrafen ihre Grenzen gefunden. Der Eindruck, den das Ganze mache, sei so entzückend, daß man gar nicht bemerke, wie mangelhaft häufig die Zeichnung, wie wenig ausgebildet einzelne Formen, wie so ganz willkürlich und widersprechend die Beleuchtung der Gestalten sei.

Lange finden wir kein Weltgerichtsbild mehr gemalt, bis Fra Bartolommeo sein Werk im Klosterfriedhof von S. Maria Nuova zu Florenz schuf. Leider ist es an vielen Stellen bis zur Unkenntlichkeit der Motive zerstört. Nach einem restaurirten Carton hat der Meister die Hölle und das Paradies ganz ausgeschlossen und die Action selbst nicht durch ein bedeutendes Gedränge, sondern nur durch wenige ausdrucksvolle Gestalten verdeutlicht. Unten auf dem steinernen Boden sehen wir statuarische Gestalten der Erwählten und Verfluchten in sich einbuchtendem Halbkreis, in der Mitte steht der Ordner St. Michael. In der Anordnung dieser Gestalten sehen wir eine gewisse Symmetrie, welche durch schöne Contraste sanft gebrochen ist; es ist ein edler Reichthum in den scenischen Arrangements, der so neu ist wie das Princip der Gruppirung im Halbkreis. In großen Linien leiten zum Himmel in der Mitte drei Engelgestalten über, außen zwei fliegende Tubenbläser; der dritte kniet etwas höher auf einer leichten Wolke mit großem Kreuz und Lanze, woran Krone und Schwamm. Ueber ihm thront der Weltenrichter auf einer kleinen Wolkengruppe, von einzelnen Engeln unterstützt, die die kleinern Instrumente der Marter, nämlich Hammer, Nägel und Zange, halten; statt der Mandorla schwebt um den Herrn ein offener Kranz kleiner Cherubim. Christus, die Linke auf der entblößten Seitenwunde, hebt die Rechte empor und scheint zum abweisenden Gestus auszuholen; die Apostel als Beisitzer zu beiden Seiten sind durch Wendungen des Hauptes und würdige Handbewegungen variirt. Die zu innerst, links sitzende heilige Jungfrau fleht sanft empor; ihr Gegenstück ist aber nicht der hl. Johannes der Täufer, sondern ein Apostel.

Die Renaissance bringt ein neues Moment in das Weltgerichtsbild, neu zwar nicht bezüglich der Anordnung, wohl aber bezüglich der Darstellung der Seligen und Verdammten. Wir konnten bisher die Gerichteten ihrem Berufe und ihrer Lebensstellung nach unterscheiden und haben gefunden, daß die



Fig. 215. Cornelius, **Jüngstes Gericht.** (Fresco in der Ludwigskirche in München.)
(Nach Bole, Sieben Meisterwerke der Malerei, resp. nach einem Stich
aus dem Verlage von J. Gypen in München.)

christlichen Maler bei Ertheilung von Lohn und Strafe unterschiedslos zu Werke gegangen sind; im Paradies sowohl als in der Hölle finden wir alle Stände und Geschlechter vertreten. Diese Unterscheidung wird aber jetzt nicht mehr möglich, wenn Signorelli und Michelangelo und schon vor ihnen die naturalistische Eyck'sche Schule die Gerichteten in purer Nacktheit darstellen. Signorelli malte (von 1499—1502) in der Madonnenkapelle des Domes zu Orvieto die Darstellung der letzten Dinge nach Matth. 24: Auferstehung, Gericht, Himmel und Hölle. Den Weltenrichter selbst mit den himmlischen Bewohnern hatte schon Fiesole am Gewölbe zu malen begonnen, so daß an den Wandfeldern nur mehr die Auferstehenden und das jüngste Gericht zu schildern waren. Ueber dem Altare am Gewölbe erscheint der Richter, zu seiner Rechten sind die Chöre der Seligen und Auserwählten, zu seiner Linken die Verdammten dargestellt. Am Gewölbe malte er nach Fiesoles Vorlage die heilige Jungfrau mit den Aposteln und die Engel mit den Marterwerkzeugen, am vordern Kreuzgewölbe aber die Kirchenväter, die Patriarchen, die heiligen Jungfrauen und die Martyrer. Wenn wir hier in diesen Partien noch Fiesoles Geist und Reinheit, verbunden mit des Cortonesen eigener Kraft und plastischen Größe, mit Freuden wahrnehmen, so wirken für das christliche Gefühl die Wandgemälde dagegen um so abstoßender, und zwar durch ihre „urgesunde Nacktheit", wie Jessen[1] voll Begeisterung ausruft: „Nicht nur die, welche eben noch im Grabe moderten, sondern auch die Verdammten und ihre Peiniger ganz ohne Hülle, die Seligen kaum mit schmalem Schurz. Diese urweltliche Freiheit hatte noch kein Maler Italiens, nur im Norden der naive Memling vor Christi Thron zu stellen gewagt; höchstens die winzigen Erstehenden und die Gemarterten der Hölle ließ man als Leiber sehen."

Noch mehr finden wir diese „urgesunde" Erscheinung in dem „berühmtesten" aller Weltgerichtsbilder, in dem der Sixtinischen Kapelle von Michelangelo, das der gewaltige Meister 1541 an der dortigen Altarwand vollendete. Wir haben das weltbekannte Werk aber hier bloß als eine Warnungstafel für die christliche Ikonographie zu erwähnen, da es mit aller und jeder christlichen Tradition gebrochen hat. „Vergeblich würde man hier", sagt selbst die akatholische Kunstliteratur[2], „die ruhige Feierlichkeit des auf Wolken erscheinenden Weltrichters der frühern Kunst suchen, vergeblich den weihevollen Reigen von Heiligen und Seligen, welche bei Giotto, Orcagna, Fiesole um die erhabene Gestalt einen Nimbus von himmlischer Herrlichkeit bilden; vergebens die strahlende Seligkeit der Auserwählten, welche zu den Schrecknissen der Ver-

[1] Die Darstellung des Weltgerichts S. 56.

[2] Vgl. Lübke, Geschichte der italienischen Malerei II, 122 f.

dammten einen tröstenden Gegensatz bilden. Hier ist alles in wilder Aufregung, und die heranstürmenden dichten Massen athletischer Gestalten scheinen eher die Giganten der antiken Sage, die den Olymp erstürmen wollen. Mehr als irgendwo finden wir hier jenes dämonisch Ungeheure, jenes ‚terribile‘, das schon die Zeitgenossen an Michelangelo bewunderten. In seiner verhängnißvollen, immer gewaltsamer sich vordrängenden Neigung zur Entfesselung einer ungebändigten Thatkraft gibt der Meister hier ein ungeheures Gewoge nackter Körper, in denen der Ausdruck physischen Handelns fast ausschließlich zur Geltung kommt und die Schilderung des Seelenlebens unterdrückt; eine unabsehbare Masse aufschwebender, niederstürzender, heranstürmender Körper, in allen erdenklichen Stellungen und den kühnsten Verkürzungen“ ist hier an die Wand gemalt.

Die herrlichste Erscheinung unseres Gegenstandes aus der Neuzeit ist das jüngste Gericht von P. v. Cornelius (Fig. 215), welches der Meister auf der Höhe seines Künstlerlebens im Auftrage des Königs Ludwig I. in vollen vier Jahren in der Ludwigskirche zu München (1836—1840) schuf und welches die Reihe der großen Kunstwerke, die wir im vorstehenden betrachtet, in würdiger Weise abschließt[1].

---

[1] Eine eingehende Beschreibung und Charakteristik des großartigen Werkes in „Hist.-pol. Blätter“ 1885, 2. und 3. Heft.

Anhang.

1. Die Weltschöpfung.

In der Kunst des Mittelalters bis herab zum 16. Jahrhundert ist die Schöpfung der Welt auf Grund der Stellen der Heiligen Schrift dargestellt worden, wie sie 2 Mos. 33, 30. Joh. 1, 18. Eph. 3, 9. Joh. 1, 1 und an andern Orten enthalten sind. Als die sichtbare Manifestation Gottes ist hier nicht Gott der Vater, sondern die zweite göttliche Person, das Wort, als Schöpfer aufgefaßt; es erscheint hiernach in Gemälden entweder nur eine aus den Wolken hervorragende Hand oder Christus der Herr selbst mit dem Kreuzesnimbus. Schon das früheste Mittelalter stellte aber die Schöpfung nicht bloß in allgemeiner Andeutung, sondern auch die einzelnen Schöpfungstage, aber unter Personification der Himmelskörper, dar; so zeigt die sogen. Bibel von Noailles aus dem 10. Jahrhundert in der Nationalbibliothek zu Paris in Umrißzeichnungen die vier ersten Schöpfungstage, aber noch ganz in antiker Weise; ähnlich ist sie im *Hortus deliciarum* der Aebtissin von Landsperg zu Hohenburg (1159—1175)[1]. Etwa um das Jahr 1000 bietet ein angelsächsisches Manuscript des Britischen Museums ohne dergleichen antike Reminiscenzen diejenigen Begebenheiten der Schöpfung, welche sich in bestimmte Form bringen lassen (Fig. 216): Gott oder vielmehr Christus, die als Kreis oder Scheibe gestaltete Weltkugel haltend, aber nur der Kopf mit Kreuzesnimbus und die Hände sind sichtbar; die Rechte hält (Sprichw. 8, 27 und Js. 40, 12) Zirkel und Wage; aus seinem Mund gehen zwei Strahlen hervor; in der Mitte des Kreises ist das Firmament durch einen Halbkreis angedeutet, darunter das durch Wellenlinien bezeichnete Wasser, auf welchem der Geist Gottes als Taube mit Nimbus sitzt. Unter den realistischen Darstellungen der einzelnen Schöpfungstage ist wohl die wichtigste der Mosaikencyklus in der kleinen Kuppel der westlichen Abtheilung der Vorhalle von S. Marco in Venedig aus der zweiten Hälfte des

[1] Vgl. Chr. Mor. Engelhardt, Herrad von Landsperg ꝛc. und ihr Werk Hortus deliciarum (1818). Mit 12 Tafeln.

11. Jahrhunderts, wo wir im ersten Kreis die über dem Wasser schwebende Taube, die Scheidung des Lichtes von der Finsterniß, die Erschaffung des Firmamentes, die Scheidung des Wassers und die Erschaffung der Bäume und Pflanzen, im zweiten Kreis die Erschaffung der Lichter am Firmament des Himmels, der Thiere aller Art und des Menschen sehen; endlich in einem höchst naiven Bilde dieses Kreises, wie die sechs Tage als geflügelte Engel neben dem Thron des Schöpfers stehen, während ein ungeflügelter Engel, der siebente Tag oder die Sabbatruhe, vor ihm steht und von ihm gesegnet wird. Ganz anders ist der Geist Gottes über dem Wasser schwebend aufgefaßt in den Mosaiken im Chore der Kathedrale von Monreale, mehr aber noch der siebente Tag, wo der Schöpfer mit dem Ausdruck der Ruhe nach vollbrachter Arbeit auf der Himmelskugel sitzt.

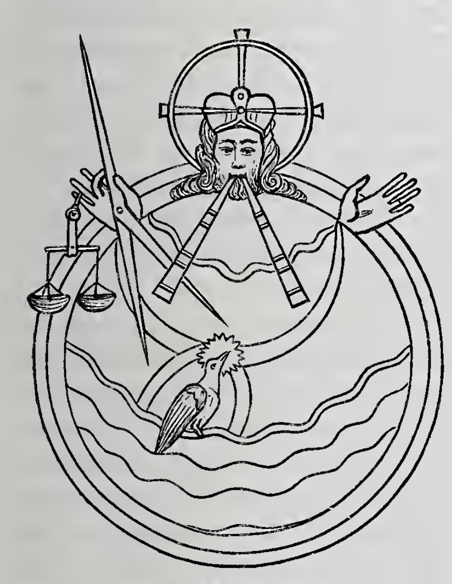


Fig. 216. **Weltschöpfung.**
(Aus einem angelsächsischen Manuscript.)

Das 14. Jahrhundert stellte die Schöpfung der Welt gewöhnlich dar durch eine runde Scheibe mit vielen concentrischen Kreisen (ital.: il mappamondo, Weltkarte), deren Bedeutung durch Inschriften in den Kreisen angegeben ist; oben über dem äußersten Kreise der schaffende Christus, in der Mitte des innersten Kreises die Hölle; so in einer Handschrift des 14. Jahrhunderts im Britischen Museum und in dem großen, fast verwischten Bilde an der Nordwand des Campo Santo zu Pisa (um 1390). In den herrlichen Reliefs an der Vorderseite des Domes in Orvieto, deren Erfindung wohl dem Giovanni Pisano gehört, hat der Schöpfer noch ganz Gestalt und Wesen Christi. Auf Glasmalereien dagegen findet man schon in gotischer Zeit die Schöpfungsmomente durch Kugeln bezeichnet, die Gott Vater als Greis oder Kaiser vor sich hält. Die erste Kugel ist weiß und farblos (Licht), die zweite blau (Wasser), die dritte farbig (Scheidung der Elemente), die vierte blau mit Sternen (Sternhimmel), die fünfte grün (die Erde). So in einem Glasfenster des Ulmer Münsters, wo die Schöpfung in mehreren Abtheilungen dargestellt ist[1]. In den Kunstwerken der Renaissance und später trägt der Schöpfer immer den Typus der ersten göttlichen Person, den des

[1] Vgl. Menzel, Symbolik (Regensburg 1854) I, 536.

„Alten der Tage“: so bei Michelangelo in dem Deckengemälde der Sixtinischen Kapelle und bei Rafael in den betreffenden Bildern der Loggien des Vaticans.

2. Die Sibyllen.

Den Namen Sibyllen tragen weissagende Frauen, welche verschiedenen Zeiten und Völkern zugetheilt werden. Weder über Zahl noch Namen, noch Vaterland stimmen die Alten überein; je jünger die Zeugnisse, desto größer wird ihre Zahl. Lactantius (De falsa rel. I, 6) führt deren zehn an. „An historische Persönlichkeiten mit prophetischer Begabung haben wir bei den Sibyllen wohl nicht zu denken, obwohl die Alten durchweg von solchen sprechen; vielmehr an uralte Volkstraditionen, welche, anknüpfend an das gemeinsame Erbgut aller Noachiden, die Patriarchalreligion mit ihren Verheißungen und Warnungen und die gemeinsamen Erinnerungen der Menschheit, wandernd dann mit den Völkern von Land zu Land, von Generation zu Generation, vermehrt und entstellt durch nationale und locale Zugaben, endlich aufgeschrieben und von einem Ort zum andern entlehnt, einen hochangesehenen Schatz religiöser Weisheit bildeten, als dessen Quelle man sich Frauen vorstellte, weil man überhaupt für Divination dieses Geschlecht für besonders befähigt hielt (Kassandra, Pythia). So dürfte sich das Wandern der Sibylle mit der Wanderung der alten Völker von der Euphratniederung über Kleinasien nach Griechenland und Italien erklären. Mit dem hohen Ansehen, das die Sibyllenorakel bei allen alten Völkern genossen, dem bunten Inhalt, der fragmentarischen Form und dem nach Ort und Zeit wechselnden Umfang ihrer Sammlungen, war ein Rahmen geboten, ganz geeignet, tendenziöse Um- und Zudichtungen aufzunehmen. Dieses Mittels bedienten sich, zum Zwecke, religiöse Wahrheit in einer für die Heiden gefälligen Form vorzutragen, in den ersten Jahrhunderten vor und nach Christus jüdische Kreise, besonders in Aegypten, und leider auch christliche, vorzugsweise gnostische und montanistische, in reichem Maße und so lange, bis das sonderbare literarische Product, das wir jetzt Sibyllinische Bücher nennen, fertig dastand: eine Sammlung, gebildet aus den verschiedensten biblischen und griechisch-mythologischen Elementen, die nur das Gemeinsame haben, daß sie in griechischen Hexametern die Geschichte der Menschheit, die Ankunft des Messias, das Weltende und ähnliches prophetisch besingen.“[1] Das Ansehen der Sibyllinen sank im 5. Jahrhundert, und im Mittelalter waren sie nahezu vergessen. Doch findet man in der Kunst die Personification der Sibyllinen schon einzeln vom Beginn des 13. Jahrhunderts auf einzelnen religiösen Monumenten. Als in der Zeit der Renaissance die

[1] Vgl. Wandinger in Real-Enc. II, 755.

Humanisten die Sibyllinischen Bücher wieder aufgriffen und Ausgaben veranstalteten, wurden sie im 15. und besonders oft im 16. Jahrhundert auch wieder künstlerisch dargestellt, und wir finden ihre Personificationen an den Portalen der Kirchen, in Glasgemälden, an Chorstühlen und Kanzeln ausgeführt; sie stehen besonders oft den Propheten gegenüber.

Man hat die heiligen Väter hart getadelt, daß sie aus so trüben Quellen wie aus den Sibyllinen schöpften, und man könnte fragen, ob man diese heidnischen Prophetinnen auch heute noch in der christlichen Kunst darstellen und sie demgemäß in einer christlichen Ikonographie aufführen soll. Sie werden auch unseres Wissens in unserer Zeit nie oder vielleicht selten abgebildet und haben für uns daher mehr archäologisches Interesse.

Lactantius nahm (nach Varro), wie gesagt, 10 Sibyllen an, die aber aus der jüdischen und orientalischen Erinnerung ergänzt und wozu im Mittelalter noch die Königin von Saba hinzugefügt wurde. Danach wären es folgende 13 Sibyllen[1]:

1. Die persische (Persica, mit Namen Sambethe), auch die chaldäische genannt, trägt eine Laterne. Michelangelo malte sie als die älteste auch sehr alt, doch immer noch als ein mächtiges hohes Weib. Bei Guercino erscheint sie voll Lieblichkeit, ebenso bei Guido Reni in Florenz; Memling zu Brügge malt sie im flämischen Costüm. Sie hat bisweilen auch eine Schlange unter den Füßen.

2. Die libysche (Libyca: Elissa), im himmelblauen Kleide, mit dem Rosenkranz oder einer Fackel in der Hand (um Christus, das Licht der Welt, vorzubedeuten) oder mit dem Lorbeerkranz und einer zerrissenen Kette (die Bande des alten Juden- oder Heidenthums), wird jugendlich abgebildet.

3. Die delphische (Delphica: Daphne, Herophyle, Manto, Artemis, Diana genannt); jung, schwarz gekleidet, trägt sie ein Horn oder auch eine Dornenkrone. Bei Michelangelo ist sie die jüngste und schönste.

4. Die kimmerische (Cimmeria: Demophyle, Deiphobe, Symmachia) oder rumäische, hat einen Blumenkranz in frei herabwallendem Haar und einen Lorbeerzweig nebst Buch in der Hand; jugendlich dargestellt, trägt sie auch ein Passionskreuz.

5. Die erythräische (Erythraea: Herophyle), hat als Attribut ein schlechtes Kleid als Vorbild der Asceten und steht mit einem Fuß auf dem Himmelsglobus (Verachtung der heidnischen Weisheit); ferner hat sie ein Schwert in der einen, ein Lamm in der andern Hand; das Schwert trägt sie als Prophetin der göttlichen Rache; in Bezug auf die Verkündigung an die heilige Jungfrau hält sie auch eine Rose.

---

[1] Vgl. Menzel, Symbolik II, 367 f.

6. Die samische (Samia: Phytho, Pytho und Phemonoë), wird als Priesterin dargestellt, auf ein bloßes Schwert tretend, in einer Hand Rosen, in der andern Dornen; sie hält auch einen Rohrstab oder eine Wiege.

7. Die cumanische (Cumana: Sibylla von Cumä), ist für die Römer die älteste und berühmteste, indem von ihr die Sibyllinischen Bücher herrühren sollen. Ihre berühmteste Prophezeiung ist: „Die goldene Zeit kehrt zurück und ein neues Geschlecht steigt vom Himmel herab; ein neugeborener Knabe macht dem eisernen Geschlechte ein Ende und neu erblüht die Welt.“ Sie trägt ein goldenes Gewand und ein Buch in der Hand, ein anderes auf den Knieen; auch die Krippe des Heilandes trägt sie. Domenichino malte ihr schönes Bild als Seitenstück zu seinem berühmten Johannes im Palazzo Borghese zu Rom.

8. Die hellespontische (Hellespontica), trägt ein Purpurkleid und in der Hand einen Rosenzweig; sie soll zu Solons Zeit geweissagt haben; hat auch ein Passionskreuz oder einen blühenden Zweig.

9. Die phrygische (Phrygia: Phaennis), soll unter Antiochus d. Gr. gelebt haben; sie wird sehr jung gemalt, mit rothem Kleide, in der Hand eine brennende Lampe und einen Griffel, den Segen und das Leiden Christi bedeutend; sie trägt auch eine Fahne (Auferstehungsfahne).

10. Die tiburtinische (Tiburtina, auch Cimmeria: Albunea), ist gekleidet in ein Tiger- oder Ziegenfell und hält als Anspielung auf Joh. 19, 3 oder Matth. 27, 29 eine Hand oder einen Rohrstab. Die Sibylle von Tibur ist die gefeiertste in der bildenden Kunst, indem sie dem Kaiser Augustus im Augenblicke, da Christus geboren wurde, denselben im Arm der heiligen Jungfrau in einer Vision am offenen Himmel als den künftigen Herrn der Welt zeigte und sagte: Haec ara filii Dei. Augustus betete die Erscheinung an und errichtete auf dem Kapitol einen Altar primogeniti Dei; daher die Kirche Maria in Ara Coeli. Diese Erzählung der den Heiden nicht bloß geweissagten, sondern wirklich gewordenen Erscheinung des Messias ist besonders seit dem 14. Jahrhundert Gegenstand der Kunstdarstellungen. So schon im „Heilsspiegel“, wo Augustus und die Sibylle die in den Wolken erscheinende heilige Jungfrau mit dem Kinde anbeten; ebenso auf einem Triptychon von Roger v. d. Weyden im Berliner Museum, dessen Mittelbild die Geburt Christi zeigt, und auf einem von Jan Mostädt (oder Gerhard David) in der Jakobskirche zu Brügge. Auf einem Bilde von Memling ist die Vision mit den heiligen drei Königen verbunden. Johann von Leyden gibt auf einem Bilde in Wien unserer Sibylle ein Rosagewand mit grünem Schatten und umher wird die deutsche Reichsfahne entfaltet: Herrschaft der christlichen Religion in der Welt. Auch an den Chorstühlen zu Ulm zeigt die Tiburtina dem Kaiser Augustus die heilige Jungfrau mit dem Kinde in

der Luft als die wahre Gottheit; hier steht die Inschrift: Sibilla cimmeria octaviano deum de virgine nasciturum indicans: Iam nova progenies

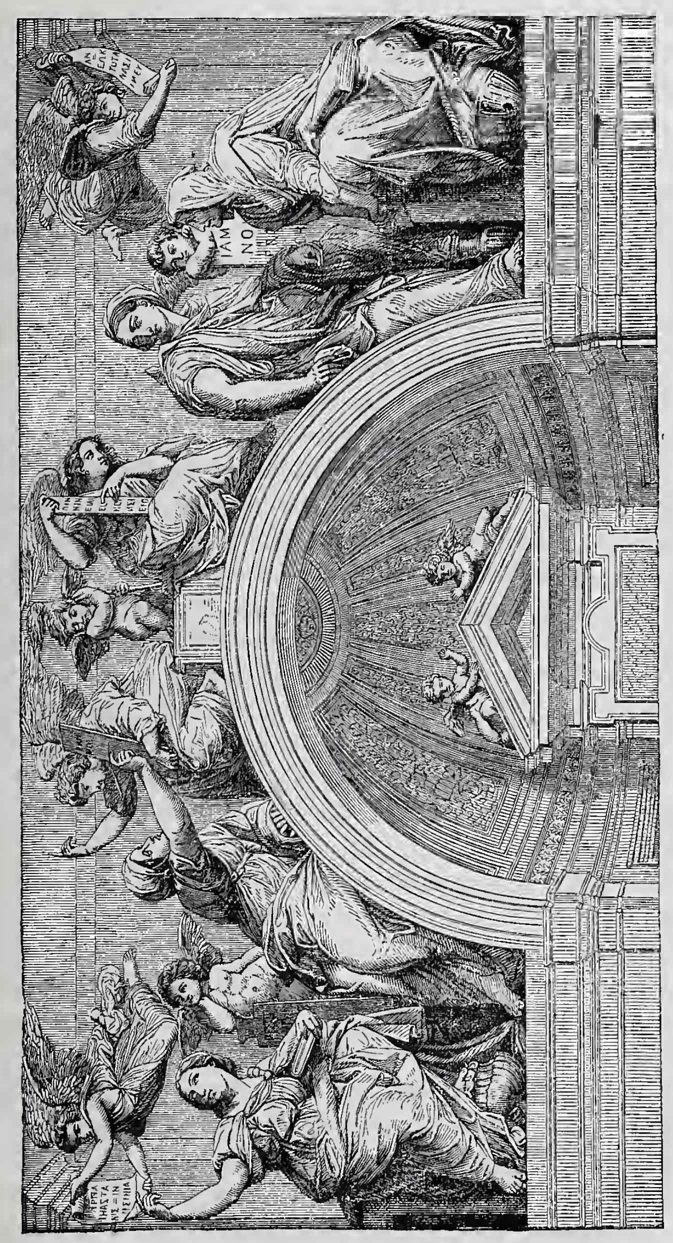


Fig. 217. Rafael, **Sibyllen.** (In der Kirche S. Maria della Pace in Rom.)

coelo dimittitur alto. Die gleiche Darstellung ist auch in M e r s e b u r g. Was schließlich den Namen Tiburtina oder Cimmeria betrifft, so ist zu be=

merken, daß die Namen der einzelnen Sibyllen häufig miteinander verwechselt werden.

11. Die europäische (Europaea), als Fürstin reich gekleidet, hält in der Hand einen Brief; sie wird als sehr jung dargestellt und hat auch ein Schwert als Anspielung auf den bethlehemitischen Kindermord.

12. Die Agrippina, ebenfalls sehr jugendlich, wird als Mohrin gemalt mit Purpurkleid und einer Fackel in der Hand, hindeutend auf die Bekehrung der fremden Welttheile; sie hat mitunter auch eine Geißel.

Diesen wird noch von Neuern die Sibylle Nichacela angereiht, eine Königin, die dem König Salomo von Christo und der Madonna und von der ganzen Weltgeschichte bis zum Weltende geweissagt haben soll. Sie soll, nur unter anderem Namen, die berühmte Balkis, Königin von Saba, sein. In den altfranzösischen Kirchen tragen die Sibyllen Attribute der Geburt und Passion Christi, nämlich: die persische trägt eine Laterne; die libysche eine Kerze; die erythräische eine weiße Rose (Verkündigungssymbol); die cumanische eine Krippe; die samische eine Wiege; die kimmerische ein Trinkhorn; die europäische ein Schwert; die tiburtinische eine Hand; die Agrippina eine Geißel; die delphische den Dornenkranz; die hellespontische das Kreuz; die phrygische die Siegesfahne (der Auferstehung). Die Sibyllen erhielten eigentlich erst durch ihre Gegenüberstellung mit den Propheten ihre größere Bedeutung für die Kunst. Als solche symmetrische Ergänzung der alten Propheten sehen wir sie von Giotto am Glockenthurm in Florenz, von Ghiberti an den Bronzethüren des Baptisteriums, von Guglielmo della Porta an der Außenseite der Casa Santa in Loreto und von Berthold Furtmeyr (um 1480) auf einem Miniaturbild in der Hofbibliothek zu München in der Umrahmung einer Darstellung der Verkündigung.

Die gewaltigste Zusammenstellung der Sibyllen mit den Propheten findet sich an der Decke der Sixtinischen Kapelle von Michelangelo: die Persica, als bejahrte Frau im Buche der Weissagung lesend; die Erythräa, jugendlich schön, in einem Buche blätternd, ein Genius zündet die über ihr hangende Lampe mit der Fackel an; die Delphica voll jugendlicher Begeisterung, in schwungvoller Bewegung eine Schriftrolle haltend; die Cumana, eine kräftige Greisin, mit halbgeöffnetem Munde, laut lesend; die Libyca in rascher Wendung nach der hinter ihr liegenden Schrift greifend. Voll Schönheit und Anmuth sind die bekannten Sibyllen von Rafael in der Kapelle Chigi in S. Maria della Pace zu Rom (Fig. 217), nämlich die cumanische, persische, phrygische und die tiburtinische, die drei erstgenannten jugendlich mit je einem begleitenden Engel.

3. Die apokalyptischen Gestalten [1].

Die apokalyptischen Gestalten sind Darstellungen von Menschen, Thieren u. s. w., die aus der Offenbarung des hl. Johannes entnommen sind und an kirchlichen Wand- und Glasmalereien der romanischen und frühgotischen Periode (z. B. Wandgemälde in Saint-Savin aus dem Anfang des 12. Jahrhunderts, westliche Fensterrose der Kathedrale in Nantes, Anfang des 13. Jahrhunderts) manchmal vorkommen. Es sind die sieben Leuchter (Kap. 1), von denen der größte in der Gestalt Christi erscheint, der, umgeben von den sieben Gemeinden, in der rechten Hand sieben Sterne hat, als die Schutzengel der sieben Gemeinden; der Thron der Majestät (Kap. 4), umgeben von sieben Fackeln, den sieben Haupteigenschaften Gottes, auch wohl auf die sieben Wochentage gedeutet, und von den 24 Aeltesten in weißen Kleidern, welche hier wohl die 24 Stunden des Tages bedeuten, die dem Herrn geweiht sein sollen, während anderwärts diese 24 Aeltesten (Mosaik in S. Paolo fuori le Mura) zu beiden Seiten des Heilandes stehen und ihm ihre Kronen darreichen, wobei die der linken Seite das Haupt mit ihrem Gewande bedeckt haben, die der rechten es entblößt mit gescheiteltem Haare zeigen. Sie deuten ohne Zweifel die 12 Propheten der Juden (mit bedecktem Haupte) und die 12 Apostel der Christen (mit entblößtem Haupte) an, weshalb auch Petrus als der Apostel der Juden bei jenen, Paulus als der Apostel der Heiden bei diesen steht. Vor dem Throne das gläserne Meer und am Throne die vier Thiere, d. h. die vier Evangelisten.

Der Löwe vom Stamme Juda (Kap. 5, 5) ist Christus, daher in dieser Bedeutung wie Christus mit dem Kreuznimbus abzubilden, ebenso wie das Lamm mit sieben Hörnern und sieben Augen, welches das Buch mit sieben Siegeln aus der Hand Gottes nimmt und es öffnet (Kap. 6), um die Menschen zur Buße zu führen durch die aus den vier ersten Siegeln hervorgehenden Strafen, welche als vier Reiter auf verschiedenfarbigen Pferden erscheinen. Der erste (Kap. 6, 2) sitzt auf einem weißen Roß, trägt eine Krone und schießt mit dem Bogen; es ist der Krieg und die Herrschsucht, oder nach einer andern Erklärung die Pest, die größte Geißel des Menschengeschlechts; der zweite, auf einem rothen Pferde, schwingt das Schwert des Bürgerkrieges; der dritte, auf schwarzem Pferde, bringt Hungersnoth und Theurung; er hat die Wage, auf der „das Maß Getreide um einen Groschen" gewogen wird; der vierte, auf einem fahlen Pferde, ist der Tod, „welchem die Hölle nachfolgt". Das in diesen vier Siegeln enthaltene Thema war ein häufiger Gegenstand der Kunst des spätern Mittelalters und der Re-

[1] Aus Müller und Mothes, Illustrirtes archäolog. Wörterbuch I, 68 f.

naissance, wovon wir als ein Beispiel das Basrelief aus dem 16. Jahrhundert vom Grab eines Bischofs von Limoges in der dortigen Kathedrale[1] geben. Beim Oeffnen des fünften Siegels (Kap. 6, 9) erfolgt die Belohnung der Martyrer durch ein weißes Kleid; beim Oeffnen des sechsten Siegels erscheinen die Vorboten des jüngsten Gerichtes (Kap. 6, 12 ff.). Der Engel mit dem Siegel Gottes zeichnet die Gläubigen an der Stirn (Kap. 7, 2. 3). Beim Oeffnen des siebenten Siegels erscheinen die sieben Engel des jüngsten Gerichtes mit sieben Posaunen, auf deren Klang die Plagen hervortreten (Kap. 9), unter denen die der Heuschrecken am häufigsten dargestellt ist; seltener, weit schwieriger ist die Darstellung des reisigen Zuges strafender Engel mit feurigen, gelben und schwefeligen Panzern, die Pferde mit Löwenköpfen, welche Feuer, Rauch und Schwefel speien, und mit Schlangenschwänzen.

Andere Darstellungen der Apokalypse sind der mit einer Wolke bekleidete Engel (Kap. 10), den man in der Renaissancezeit, ja auch im spätern Mittelalter sogar plastisch zu bilden unternahm, die zwei Oelbäume und die zwei Fackeln (Kap. 11, 4), das mit der Sonne umkleidete Weib (Kap. 12, 1) und der große, rothe Drache, gegen den Michael und seine Engel streiten; ebenso das aus dem Meer steigende Thier mit sieben Häuptern und zehn Hörnern (Kap. 13, 1), auf welchem die große Babylon sitzt (Kap. 17, 9), deren Fall (Kap. 18) sowohl als geschichtliche Zerstörung der Stadt wie auch in der symbolischen Auffassung dargestellt wird. Weiter begegnet uns ein Kelch als Sinnbild des Zornes Gottes. Ebenfalls aus der Apokalypse geschöpft ist die Darstellung des Ausfahrens unsauberer Geister aus dem Munde in Gestalt eines Frosches, z. B. bei dem Tode eines Verbrechers. Die auf das jüngste Gericht selbst bezüglichen Figuren vereinigen sich gewöhnlich in den Darstellungen zu einer großen Gruppe, welche dann als selbständiges Bild isolirt steht und nicht gleich obigen einzelnen Figuren als ornamentaler Theil der Architektur erscheint; es würde hier zu weit führen, auch auf diese Gestalten einzugehen. Wohl die vollständigste Reihe apokalyptischer Darstellungen enthält das Holzschnittwerk Albrecht Dürers: „Die Offenbarung Johannis", 15 Blätter, die zuerst 1498 in zwei verschiedenen Ausgaben, 1511 in einer dritten Ausgabe und später öfter erschienen. Nach einem Blatt mit dem in ganz eigenthümlicher Weise dargestellten Martyrium des Verfassers der Apokalypse folgen die oben genannten Hauptgesichte derselben, entweder einzeln oder mehrere zu einer großen Composition miteinander verbunden, nämlich die Berufung des Johannes (Kap. 1, 10—20); der Thron Gottes mit den vier Thieren und den 24 Aeltesten, die das Lamm anbeten; die besonders herrlich erfundenen vier Reiter (Fig. 218); die Be-

[1] Müller und Mothes a. a. O. S. 68, Figur 44.

lohnung der Martyrer durch weiße Kleider nach dem Herabfallen der Sterne (Kap. 6, 13); die vier Engel, welche die Winde aufhalten, und die Bezeichnung der Auserwählten aus den Stämmen Israels (der 144000), denen ein Engel ein Kreuz vor die Stirne schreibt; sodann die wohl hierher zu setzende



Fig. 218. A. Dürer, **Die vier apokalyptischen Reiter.**

figurenreiche Composition mit den Auserwählten vor dem Stuhle des Lammes; die Vertheilung der Posaunen an die sieben Engel und die daraus hervorgehenden Plagen (also Kap. 9); die vier Engel vom Euphrat, die den dritten Theil der Menschheit tödten; das mit der Sonne umkleidete Weib, welches wie

Maria auf der Mondsichel steht, aber mit einem mächtigen Flügelpaar versehen ist, über ihrem Haupte das von ihr geborene Knäblein; der Erzengel Michael, mit dem Drachen kämpfend, aber nicht wie gewöhnlich als römischer oder mittelalterlicher Krieger, sondern gleich puren Engeln vom Euphrat, als eine furienartig aussehende Gestalt; die Anbetung der beiden Thiere und der thronende Menschensohn mit den Engeln (Kap. 13 und Theile des 14. Kap.); die große Babylon, als üppiges Weib auf dem siebenköpfigen Drachen sitzend; zuletzt der Engel, der den bösen Geist in den Abgrund verschließt. Dazu kommt in der dritten Ausgabe vom Jahre 1511 als Titelvignette der Evangelist, der vor der heiligen Jungfrau die Offenbarung niederschreibt.

4. Judas Iskariot.

Judas Iskariot, einer der zwölf Apostel und der Verräther des Herrn, führt seinen Beinamen nach der Stadt Kariot in Judäa, südlich von Hebron (jetzt Karialein). Seine Berufung wird in den Evangelien nicht besonders erzählt, aber sein Name ist Matth. 10, 4. Marc. 3, 19. Luc. 6, 16 in die Apostelverzeichnisse aufgenommen und zwar überall an letzter Stelle. Er spielt keine Rolle während des Zusammenlebens mit Jesus, eine um so traurigere am Ende desselben. Der ausführliche Bericht der Evangelien hierüber ist Matth. 26, Marc. 14, Luc. 22 und Joh. 13 und 18.

Eben weil der Verräther vor seiner Unthat keine besondere Rolle im Zusammenleben mit dem Heilande spielte, hatte auch die christliche Kunst, abgesehen von allem andern, keine Veranlassung, ihn öfter, als sozusagen gerade nothwendig war, abzubilden. Es geschah dies, aber ganz selten, bei der Darstellung der Fußsalbung Christi durch Magdalena in Bethanien (Joh. 12, 4—6), bei der Darstellung des Verrathes und der Abmachung mit den Hohenpriestern, ganz besonders aber bei dem Abendmahle; ferner finden sich Darstellungen, wie er die 30 Silberlinge in den Tempel wirft und davoneilt, und wie er sich an einem Baume erhängt hat.

Die erste Scene begegnet uns im ganzen nur selten und tritt erst spät in den Kreis des aus der Passionsgeschichte Dargestellten. Wir finden sie bei Hans Burgkmair und Hans Schäufele (Das leiden Jesu Christi unsers erlösers, Augsburg 1505), und bei Urs Graf (Passio Domini nostri Jesu Christi, Augsburg 1507).

Eine der ältesten Darstellungen des Verrathes von Judas ist wohl das Mosaik in S. Apollinare Nuovo zu Ravenna aus den Zeiten Justinians. Judas erhält von den Pharisäern die 30 Silberlinge, im Hintergrunde der Tempel.

Das griechische Malerhandbuch hat die einfache Vorschrift: „Ein Haus, und in demselben Annas und Kaiphas, welche auf Thronen sitzen; und

die Schriftgelehrten und Pharisäer sitzen ebenfalls um dieselben. Vor ihnen eine Kiste, und einer aus ihnen zählt Geldstücke auf derselben. Und Judas ist vor der Kiste und hält seine Hände gegen die Geldstücke ausgestreckt, und Annas zeigt ihm dieselben.“ [1]

Giotto hat den Vorgang in der Scrovegni-Kapelle zu Padua dargestellt, und zwar in hohem Grade dramatisch. Wir sehen hier den Judas im Profil, nach rechts gegen einen Priester gewendet; hinter ihm ein Teufel, der ihn am rechten Arme packt. Judas erscheint hier mit kurzem Vollbart, vorgeschobenem Kinn, stark gekrümmter Nase, das Auge zum Himmel aufschlagend und in einem Profil, das völlig häßlich und gemein ist; in der linken Hand hält er den Beutel. Der Teufel, der von Judas in dem Moment Besitz ergreift, wo dieser die Sünde auf sich ladet, erinnert an eine verwandte Vorstellung bei Dante (Inferno XXVII, 117), eine Vorstellung, die später wieder in der ältesten Redaction des Textbuches des Oberammergauer Passionsspieles wiederkehrt: hier erscheint nämlich im Moment ein Teufel neben Judas, wo dieser das Geld einstreicht, der ihn dann bis zum Schlusse nicht mehr verläßt [2].

Auf der Altartafel des Duccio zu Siena zählt der Hohepriester dem Judas, den er dabei fixirt, das Geld in die Hand, während Judas mit vorgestreckten Armen und in halbschreitender Stellung den Priester anschaut. Auch Fiesole zeigt auf einer der 35 Tafeln von den Thüren der Silberschränke in S. Annunziata, jetzt in der Akademie zu Florenz, wie Judas das Geld in die Hand gezählt bekommt; er scheint im Begriffe wegzugehen und ist nach rechts gewendet. Die Rechte streckt er vor gegen einen Mann, der ihm Geld hineinzählt und ihn dabei lauernd von unten auf anschaut. Judas, mit Vollbart, langem Haar, sieht ziemlich gleichgiltig vor sich hin. Er hat, wie immer bei Fiesole, den Nimbus. Auf einem Diptychon italienischer Arbeit aus dem 14. Jahrhundert im Berliner Museum hat ein Priester eine phrygische Mütze und drückt dem Judas einen Beutel in die Hand. Die älteste deutsche Darstellung dieser Scene ist wohl die im Wyšehrader Codex der Prager Universitätsbibliothek: Judas empfängt aus der Hand eines alten bärtigen Mannes die Silberlinge in Gegenwart mehrerer Männer.

Was die Darstellungen der Fußwaschung der Jünger durch Christus anlangt, so ist Judas hier nicht immer durch äußerliche Merkmale kenntlich. Auf einem Mailänder Diptychon sitzt er vorne links, im Profil nach rechts gewendet, etwas abgesondert, wie die meisten andern

---

[1] Schäfer S. 198.

[2] Vgl. Holland, Das Oberammergauer Passionsspiel (München 1860) S. 52.

Apostel bartlos. Das griechische Malerhandbuch erwähnt den Judas nicht besonders. Eine venetianische Tafel nach byzantinischen Mustern aus dem 13. Jahrhundert im Berliner Museum zeigt den Judas ohne Nimbus hinter dem stehend, an welchem Christus gerade die Waschung vornimmt, wie er die Hand ausstreckt und gen Himmel sieht. Giotto läßt ihn links zwischen zwei Aposteln sitzen. Er ist nur durch das Fehlen des Nimbus kenntlich als Judas. Bei Duccios Fußwaschung aber fehlt der Verräther ganz; auch bei Fiesole ist er wenigstens nicht kenntlich. Israel v. Mecken und Lucas Cranach lassen den Judas sich entfernen.

Ueber die Stellung, welche Judas beim Abendmahl einnimmt, haben wir das Wichtigste schon in der Ikonographie der heiligen Geheimnisse gesagt. In der italienischen wie in der deutschen Kunst finden wir überall das Bestreben, ihn wo möglich auf das augenfälligste in Gegensatz zu bringen zu Christus und den übrigen Jüngern. Bei Giotto und Rafael geht Judas vor seiner Entlarvung weg; die Nachfolger Giottos aber gehen wieder auf die ältere Gepflogenheit zurück, den Judas zu isoliren. Das erhielt sich, wenn man von Fiesole absieht, bis zum Schlusse des 15. Jahrhunderts. Man gab auch die von Giotto, Duccio und Fiesole beliebten viereckigen Tische auf und ordnete die Theilnehmer an der Hinterseite eines langen quergestellten Tisches an, ähnlich wie in der byzantinischen Kunst, nur daß man Christum in die Mitte setzte. Auch in der deutschen Kunst, vom 10. bis ins 14. Jahrhundert, ist die Isolirung des Judas an der Vorderseite des Tisches und die Kenntlichmachung desselben als Verräther durch den dargereichten Bissen durchaus vorherrschend. Mit dem Nimbus erscheint Judas hier niemals.

Eine weitere Erscheinung des Judas ist die, daß er, während Christus am Oelberge betet, hinten an der Spitze der heranziehenden Soldaten erscheint. Doch ist diese Darstellung bei den Italienern selten: das byzantinische Malerbuch wie Fiesole hat sie nicht; bei Perugino in der Akademie zu Florenz erscheint er hinten links an der Spitze der Häscher, mit der Linken nach vorne deutend, in der Rechten den Beutel. Auf einem Gemälde Rafaels[1] ist er an der Spitze der Knechte im Mittelgrunde sichtbar. Regelmäßig dagegen erscheint er auf deutschen Darstellungen dieser Scene; so auf einem altkölnischen Bilde in der Münchener Pinakothek (Nr. 1339), wo er hinten über den Gartenzaun steigt, bei Martin Schongauer, Israel v. Mecken, Michael Wohlgemuth, Dürer, Holbein u. s. w.

Sehr häufig sind auch die Darstellungen der Art, wie Judas den Häschern die Person Christi kenntlich macht. Die älteste Darstellung des Judaskusses ist wohl das Mosaik in St. Apollinare Nuovo zu Ravenna

[1] Passavant, Rafael I, 78. Abbildung daselbst Taf. X.

(s. Fig. 146). Alle derartigen Bilder aber lassen sich auf einige Grundschemata zurückbringen, obgleich zu allen Zeiten die verschiedensten Auffassungen des Vorganges vorhanden waren.

Von den Evangelisten erzählt nur Matthäus (27, 3—6) von Judas, daß er, nachdem er gesehen, wie er durch seinen Verrath den Tod des Heilandes verschuldet, von Reue ergriffen zu den Priestern gegangen sei und die 30 Silberlinge zurückgebracht habe; von diesen aber zurückgewiesen, warf er das Geld vor ihre Füße „und ging hin und erhängte sich". Schon in der altchristlichen Zeit finden wir das letztere Ereigniß dargestellt; zweimal nämlich findet sich der an einem Baume aufgehängte Judas: einmal in

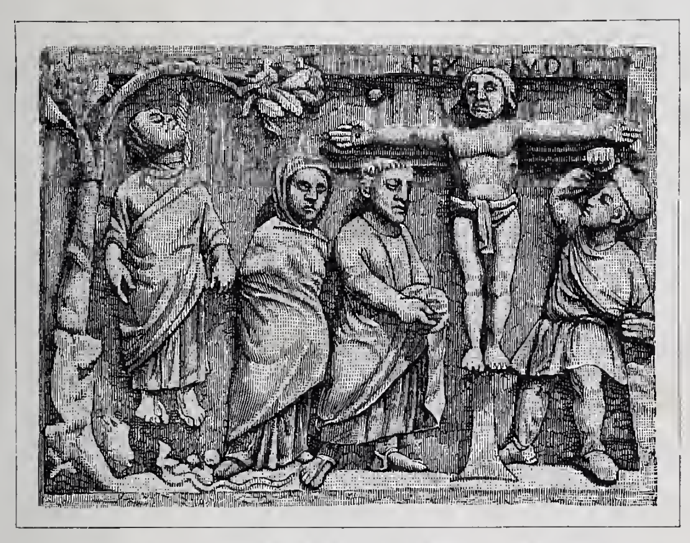


Fig. 219. **Ende des Judas und Kreuzigung Christi.** (Elfenbeintäfelchen des Britischen Museums.)

dem syrischen Manuscript des Rabulas aus dem 6. Jahrhundert[1], dann auf dem Elfenbein des British Museum (Fig. 219), welches eine der ältesten Kreuzigungen aus dem 5. Jahrhundert enthält. In beiden Fällen hat Judas einen Strick um den Hals und hängt an einem belaubten Baume, barhaupt und barfüßig; in dem syrischen Manuscript bloß mit einer um den Leib gegürteten Tunica, auf dem Elfenbein mit Tunica und Chlamys bekleidet. Das byzantinische Malerbuch schreibt vor: „Und außerhalb des Tempels sind Berge, und Judas hängt an einem Baume, der sich so neigt, daß die Zehen seiner Füße auf dem Boden

[1] *Garrucci* III, tav. 138[1].

ruhen."[1] Auf dem Relief der Beneventer Thüre erscheint Judas mit einem langen Strick am Baume festgeknüpft. Ein geflügelter Teufel hat ihn mit beiden Armen um den Hals gefaßt. Den erhängten Judas zeigen außerdem noch: ein Diptychon aus dem 14. Jahrhundert im Berliner Museum, der Wyschrader Codex, eine Darstellung in einer Miniaturhandschrift der *Mater verborum* vom Ende des 12. Jahrhunderts; hier hängt er (auf S. 186) am Mittelbalken eines initialen M, mit stark markirter unnatürlicher Musculatur und gräßlich verzerrten Gesichtszügen. Auf seinen Schultern sitzen zwei Raben. Ferner zeigt ihn auch ein Berliner Diptychon deutscher Arbeit aus dem 14. Jahrhundert. Spätere Darstellungen dieses Gegenstandes gibt es nur wenige.

---

[1] Schäfer S. 202.

Namen-, Orts- und Sachregister.

S.

